Kateb Yacine : ***Nedjma***

Charles Bonn

Kateb Yacine : *Nedjma*

(Réédition)

1ère édition : Paris, PUF, 1990.

Table des matières

Avertissement

Cette réédition de mon livre publié en 1990 aux Presses universitaires de France, et depuis longtemps épuisé, le reproduit presque à l'identique. J'ai simplement actualisé des passages assez rares qui me semblaient trop datés, ou qui ne pouvaient pas encore, il y a vingt ans, tenir compte de quelques faits historiques ou littéraires survenus depuis. Et j'ai mis à jour la bibliographie sélective finale, tout en renvoyant pour qui désirera une bibliographie plus complète, à la base de données bibliographique tenue depuis vingt ans elle aussi, mais disponible depuis cette année seulement sur Internet, à l'adresse www.limag.com.

n

Le contexte

La relation au réel

Le lecteur étranger à la réalité maghrébine qui ouvre pour la première fois un roman algérien y cherche le plus souvent un document sur une société qu'il ne connaît pas. Et quand ce roman a été comme *Nedjma* publié pendant la guerre d'Algérie, en 1956, il y cherche aussi un témoignage sur cette guerre dont les blessures de part et d'autre ne sont pas encore tout à fait refermées, et sur l'histoire de laquelle pèse cependant comme une chape de silence. Dans les deux cas il peut s'attendre à un récit linéaire, chronologique, et à des descriptions savoureuses ou cruelles, mais réalistes.

Un tel lecteur ne peut être que déconcerté par un roman où les descriptions sont rares, où les récits sont multiples et enchevêtrés, tout comme les points de vue narratifs, où les chronologies ne semblent pas respectées, où certains passages sont répétés. Et certes la description réaliste ou le récit linéaire ou chronologique ne sont pas les visées essentielles de Kateb Yacine, lequel ne nous raconte pas non plus la guerre d'Algérie, ne serait-ce que parce que l'essentiel du roman était rédigé avant le début de celle-ci. En en datant les fragments, Jacqueline Arnaud, dont la thèse constitue la référence essentielle sur Kateb Yacine, montre qu'ils ont été composés entre 1946 et 1955 : « *Nedjma* est un roman d'avant le 1er novembre 1954 et le déclenchement de l'insurrection, puisque des passages importants sont déjà publiés en 1953. Comme le dit Kateb, on peut y lire la vie de l'Algérie "toute crue" des années 1920-1930 à 1946-1947. » [1]

---

[1] Jacqueline Arnaud, *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française.*

Le tout est de savoir ce qu'on entend par « la vie de l'Algérie toute crue ». Les plus pittoresques parmi les rares descriptions, en première et en cinquième partie, portent essentiellement sur le petit monde des colons, plus que sur la société traditionnelle. Et les récits d'Histoire récente concernent la répression sanglante de la manifestation du 8 mai 1945 dans l'Est algérien [2], telle qu'elle a été vécue par Lakhdar dans la deuxième partie, par Lakhdar et Mustapha dans la sixième. Quand on sait l'importance de la guerre qui va suivre et de la modification qu'elle apportera à la société algérienne, cette description de l'univers colonial encore triomphant peut paraître datée. Mais précisément les quatre héros du roman, Rachid, Mourad, Lakhdar et Mustapha, tout comme Nedjma elle-même, sont cette génération que Mustapha appelle la « patrouille sacrifiée qui rampe à la découverte des lignes, assumant l'erreur et le risque comme des pions raflés dans les tâtonnements, afin qu'un autre engage la partie » (p. 187) [3]. Génération condamnée à l'impuissance par les dissensions entre mouvements nationalistes autant que par la répression du 8 mai 1945 [4]. Les combattants pour l'Indépendance sont absents *de Nedjma,* même si le roman appelle cet engagement par sa structure plus que par sa signification explicite, et si le personnage de Nedjma peut être lu

Le cas de Kateb Yacine, thèse de doctorat d'Etat, Université Paris III, 1978, Paris, L'Harmattan, 1982, p. 671.

[2] « Le 8 mai 1945, jour de l'armistice en Europe, plusieurs dizaines d'Européens sont assassinés dans la région de Sétif au cri de "Vive la liberté". La répression, conduite parallèlement par les colons et l'armée, est terrible : près de 10 000 musulmans, semble-t-il, sont massacrés » (Jean Lacouture, Ferhat Abbas, patriote, nationaliste, contestataire, *Le Monde, 26* décembre 1985).

« Combien la répression a-t-elle fait de victimes ? La radio du Caire avance aussitôt le chiffre de 45 000 morts, que les Algériens citent encore. Officiellement, à l'époque, on en admet 2000. Les historiens français, faute d'un recensement précis, hésitent entre 6 000 et 15 000. La métropole n'apprendra que très progressivement, et sous une forme très atténuée, ce qui s'est produit tandis qu'elle fêtait la victoire » (Jean Planchais, L'émeute de Sétif, *Le Monde,* 9 mai 1985).

[3] Les indications de pages renvoient indifféremment à l'édition originale (Le Seuil, 1956) ou à la réédition en collection de poche (Le Seuil, coll. « Points », 1981).

[4] Des lectures dénotatives du roman se sont plu à voir dans les quatre héros rivaux auprès de Nedjma le symbole de ces dissensions. Cette interprétation, comme beaucoup d'autres de ce type, n'est pas impossible, à condition de ne pas y limiter le foisonnement sémantique de ce texte protéiforme.

entre autres significations comme le symbole de la patrie à venir.

Nedjma n'est donc pas vraiment un document. Et n'est pas non plus ce récit plus ou moins autobiographique que l'on trouve souvent, à l'usage du lecteur européen et en contradiction avec le refus arabe de l'exhibition du moi, dans les premiers romans algériens, comme *Le fils du pauvre* (1950) de Mouloud Feraoun. Pourtant on aurait tort de sous-estimer l'ancrage référentiel du roman. Le réel y est transformé, y prend une dimension mythique, et ce en partie dans la rencontre entre le référent collectif et le référent biographique personnel de l'auteur. Les quatre amis, également protagonistes et supprimant de ce fait le héros central unique de narrations plus traditionnelles, confèrent au récit une dimension collective et épique : celle de toute une génération. Pourtant cette génération est aussi celle de l'auteur lui-même, qui tout en les peignant différents l'un de l'autre, leur attribue à chacun des éléments de son histoire personnelle, et projette dans la figure toujours mouvante que forme leur groupe changeant, non seulement l'histoire objective des tâtonnements du nationalisme, mais également l'histoire mythique de la tribu des Keblouti dont il est comme eux issu.

Si donc *Nedjma* ne peut être lu comme un document, le réel ne s'y retrouve pas moins dans l'intersection même des différentes narrations qui composent le roman, qui toutes en sont nourries. Une lecture dénotative cherchant la signification objective de chaque cellule narrative isolée ferait certainement fausse route : c'est dans l'interaction des différents récits qu'il nous faudra trouver le sens, et derrière le sens le réel objectif. Mais ce réel, historique, politique, biographique ou mythique est omniprésent dans la totalité du texte comme de ces différents niveaux.

Eléments de biographie et d'Histoire

On trouvera une biographie détaillée de l'auteur dans la thèse de Jacqueline Arnaud déjà citée [5]. On se contentera d'en privilégier ici les éléments qui affleurent dans *Nedjma.*

[5] Arnaud, *op. cit.,* t. 2, p. 500-546.

Né en 1929 à Constantine, haut lieu de culture traditionnelle et religieuse, et symbole de résistance aux conquêtes successives dont l'importance dans *Nedjma* est capitale, Kateb Yacine a suivi pendant toute son enfance les déplacements de son père, petit avocat musulman, dans l'Est algérien qui sera l'espace des parcours des héros du roman. Comme l'indique son patronyme (« Kateb » signifie écrivain en arabe), sa famille est la branche lettrée de la tribu. C'est ce que lui rappellera Si Tahar Ben Lounissi, le modèle de Si Mokhtar, rencontré en 1946 alors qu'il tente de vendre son premier recueil de poèmes, *Soliloques,* devant la Medersa de Constantine, dans le futur café « Nedjma »[6]. L'enfance est marquée par le passage de l'école coranique à l'école française, la « gueule du loup » dont parle la fin du *Polygone étoilé,* mais aussi par les jeux et les bagarres et par l'attachement à l'institutrice que l'on retrouve dans l'enfance de Mustapha (cinquième partie du roman). A dix ans, avec un camarade, il écrit un roman d'amour. A douze ans il entre comme pensionnaire au collège de Sétif où les conflits politiques se révèlent, débouchant sur la manifestation du 8 mai 1945 et l'expérience de la répression. Le jeune Kateb qui n'a pas encore seize ans est arrêté et torturé, comme Lakhdar et Mustapha dans le roman, lequel raconte d'ailleurs deux fois cette journée, du point de vue successif de chacun de ces deux personnages.

Selon Jacqueline Arnaud, cette expérience est centrale pour la découverte de lui-même par le jeune homme, qui y acquiert le sens politique et celui du collectif, et y découvre surtout sa véritable nature d'écrivain : « J'ai découvert alors les deux choses qui me sont les plus chères, la poésie et la révolution. »[7] On pourra

[6] L'épisode est raconté dans *Jeune Afrique,* n° 324, du 26 mars 1967, et commenté par Jacqueline Arnaud, *op. cit.,* p. 509 et 540 (n. 22).

[7] *Le Nouvel Observateur*, 18 janvier 1967. La découverte que j'ai eu le privilege de faire depuis, et bien après la publication du présent ouvrage et de la these de Jacqueline Arnaud, des poèmes que le jeune Kateb a écrits en prison et peu après sa sortie permet cependant de relativiser ces affirmations tardives de l'auteur. Ces poèmes révèlent surtout une forte valorisation du modèle littéraire des « grands auteurs » français, comme Lamartine ou Verlaine, ou encore Victor Hugo, la révolution en est totalement absente, et le premier poème d'écriture vraiment personnelle est un poème d'amour. Voir mon article « *Sur des manuscrits de jeunesse*

lire cette expérience de la prison comme matrice de la parole dans la rencontre de Rachid avec l'Ancêtre Keblout dans sa cellule de déserteur (p. 134). De plus, elle aura deux conséquences importantes, la folie de la mère, qui devient la mère de Mustapha dans le roman, et la rencontre de celle qui sera le modèle de Nedjma. Il s'agit d'une cousine plus âgée et mariée, fille d'une juive constantinoise convertie à l'islam, que son père lui donne comme correspondante alors qu'exclu du collège de Sétif il est désormais inscrit au lycée de Bône. L'arrivée à Bône et la rencontre de Nedjma seront vécues par Lakhdar, le plus « engagé » des quatre héros du roman.

La passion amoureuse se heurte alors à l'exigence révolutionnaire. On retrouvera ce conflit et sa blessure dans toute l'œuvre de l'écrivain, mais surtout dans les poèmes d'adolescence de *Soliloques*[8], puis dans *Le cadavre encerclé,* écrit en même temps que *Nedjma* et qu'on peut lire en contrepoint au roman. Kateb milite alors dans les milieux du PPA, le Parti du Peuple algérien fondé par Messali Hadj en 1937, dans le prolongement de 1' « Etoile nord-africaine », premier mouvement nationaliste algérien, dissous en 1929 puis en 1937. Or, si l'héroïne qui donne son nom à *Nedjma* est bien issue de la cousine tant aimée, ce prénom n'en signifie pas moins « étoile » : symbole en partie de la nation à venir, Nedjma porte un prénom qui la désigne également.

C'est après son premier voyage à Paris en 1947[9], sa rencontre avec les milieux littéraires et ses premières publications dans *Les Lettres françaises, Le Mercure de France* et *Esprit,* que l'écrivain passe du nationalisme du PPA que l'on trouve encore dans sa conférence de mai 1947 sur *Abdelkader et l'Indépendance*

---

de Kateb Yacine ». Awal. Cahiers d'études berbères. Paris/Alger, Maison des Sciences de l'Homme: CERAM/Awal, p. 107-125.

8 Publié à compte d'auteur en 1946 (Imprimerie du Réveil bônois), le recueil était devenu introuvable, même pour l'auteur. Jacqueline Arnaud l'a retrouvé et nous donne une sélection de ces textes dans son édition de Kateb Yacine, *L'œuvre en fragments,* Paris, Sindbad, 1986.

9 Grâce à Yves Chataigneau, gouverneur général de l'Algérie, qui avait eu connaissance de *Soliloques* et lui paya le voyage.

algérienne, à une vision plus « universelle » de l'oppression qui le rapprochera des communistes, dans la mouvance desquels il sera reporter à *Alger républicain* de 1948 à la mort de son père en 1950. Il y rencontre Henri Alleg et Mohammed Dib et fera ainsi de nombreux voyages, dont celui à La Mecque en 1949, où comme Rachid et Si Mokhtar il ne dépassera pas Djeddah, et celui de Moscou en 1950.

A la mort de son père en 1950, Kateb doit comme Mustapha encore dans *Nedjma* prendre en charge ses sœurs et sa mère malade. De plus, il rompt avec la rédaction *d'Alger républicain.* Puis il décide avec Malek Haddad de partir en France faire les vendanges. Il erre de chantier en chantier jusqu'à Paris, comme Lakhdar dans *Le polygone étoilé,* revient deux ans à Alger et repart à Paris où il vit successivement dans un petit hôtel de Montreuil, puis chez un explorateur (Thierry Saulnier) face aux éditions du Seuil. C'est là qu'il écrit en même temps l'essentiel du *Cadavre encerclé* et de *Nedjma.* La tragédie sera publiée dans *Esprit* en décembre 1954 et janvier 1955 grâce à Albert Béguin et J.-M. Domenach. Le roman sera accepté plus difficilement, après bien des remaniements et des simplifications, pendant l'hiver 1955-1956. Kateb habite alors une mansarde rue de Rivoli, qui est devenue un rendez-vous de militants de toutes tendances nationalistes, et participe à plusieurs débats avec des intellectuels français de gauche. Mais il doit bientôt quitter la France parce que trop marqué politiquement, et ce sera de plus en plus la vie d' « écrivain errant » à laquelle fait allusion le « prière d'insérer » du *Polygone étoilé.* Errance géographique et mouvance de l'écriture et des formes deviennent ainsi complémentaires.

Le substrat mythique et traditionnel

L'épaisseur du réel, plus que par la description ou le témoignage direct, est rendue dans *Nedjma* par la rencontre et l'interaction dynamique entre les différents niveaux de ce réel. On l'a vu entre l'histoire collective et l'histoire individuelle, intimement imbriquées. Mais cette imbrication ne prend sa vraie dimension polyphonique que dans l'intervention d'un troisième

niveau, essentiel : le mythe. Et là encore individuel et collectif s'interpénétrent : le mythe n'est-il pas la médiation indispensable à une collectivité comme à un individu pour faire sienne sa propre histoire, qui hors de cette mise en récit ne produirait pas le sens, l'identité?

Or, la mythologie personnelle parfois hallucinée de Kateb comme de ses personnages rejoint ici la mythologie collective par l'intermédiaire du récit tribal. C'est dans la mesure où elle est indissociable de celle de la colonisation dont l'Ancêtre a vu les débuts, que l'histoire des Keblouti peut se confondre avec celle de la nation, dont la construction par Abdelkader fut brisée net lors de la conquête, du moins si l'on en croit la conférence déjà citée de Kateb sur l'émir en 1947. Keblout est comparable à Abdelkader comme fondateur brisé par la conquête. Mais la difficulté de vérifier d'où il venait permet à la tradition familiale citadine comme à l'onomastique de le faire descendre des Béni Hilal venus d'Egypte au XIème siècle, qui arabisèrent l'est du Maghreb avant d'essaimer jusqu'au Maroc et même en Andalousie. Une autre tradition les rattache même aux Almoravides, dynastie berbère qui islamisa le Sahara et le Sénégal, fonda Marrakech et consolida la civilisation andalouse aux XIème et XIIème siècles. Aussi Nedjma est-elle nommée « l'Andalouse » dans des textes antérieurs au roman [10], alors que dans le roman même les Béni Hilal sont célébrés comme la tradition maraboutique de la tribu (p. 124-125). Quoi qu'il en soit, ces résonances légendaires permettent au récit mythique de rattacher Keblout aux origines du Maghreb tout entier dans sa période la plus glorieuse.

Les différentes traditions relevées par Jacqueline Arnaud sur le terrain remontent jusqu'à une fondation à peu près contemporaine de la colonisation. Toutes coïncident sur la destruction de la mosquée où deux cadavres avaient été découverts, l'exécution des six principaux fils de Keblout qui serait lui-même allé mourir du côté de Khenchela, la dispersion de la tribu et son éclatement en quatre branches par l'inscription à

[10] Nedjma ou le poème ou le couteau, *Le Mercure de France,* Paris, 1-1-1948.

l'état civil français sous des patronymes correspondant aux nouvelles professions des intéressés [11]. Le récit de la fondation est donc pour ainsi dire en même temps celui de l'éclatement, de la dispersion violente. On rejoint là une dynamique qu'on a déjà relevée dans la fonction fondatrice du 8 mai 1945 pour l'écrivain : c'est en quelque sorte sa destruction par le colonialisme qui fonde le pouvoir rassembleur de la tribu, tout comme son emprisonnement par le même colonialisme révèle au jeune Kateb sa dimension d'écrivain militant. Dans les deux cas, le récit surgit de la perte, et cette similitude structurelle est un des éléments qui permettent au récit politique, au récit biographique et au récit mythique de se féconder l'un l'autre, de produire l'identité, individuelle ou collective.

De la même façon le livresque et le biographique, la légende personnelle et la légende collective se rejoignent dans la symbolique des lieux. Si Kateb, qui tenait l'histoire familiale de ses parents, n'était jamais allé au Nadhor (qu'il ne visitera qu'en 1965) quand il écrivait *Nedjma,* il a par contre vécu comme Rachid et Si Mohktar à Constantine et Bône (aujourd'hui Annaba). Et ces deux villes se confondent à leur tour avec le personnage de Nedjma « l'Andalouse » (la tradition andalouse, essentiellement connue aujourd'hui par sa musique, est une tradition citadine, volontiers hautaine), comme avec son modèle réel. « Le hasard a voulu, confie Rachid, que ces deux villes de ma passion aient leurs ruines près d'elles, dans le même crépuscule d'été, à si peu de distance de Carthage... Peu importe qu'Hippone soit en disgrâce, Carthage ensevelie, Cirta en pénitence et Nedjma déflorée... La cité ne fleurit, le sang ne s'évapore apaisé qu'au moment de la chute : Carthage évanouie, Hippone ressuscitée, Cirta entre Terre et Ciel, la triple épave revenue au soleil couchant, la terre du Maghreb » (p. 182). Les lectures du lycéen Kateb viennent ici donner à la symphonie un registre supplémentaire, qui se combine à son tour avec les précédents pour glorifier « la terre du Maghreb » : mais là encore dans le geste de sa perte. Et l'Histoire produit à son tour un

---

[11] Arnaud, *op. cit.,* p. 465-472. Jacqueline Arnaud a même établi l'arbre généalogique des Kbeltiya, p. 472.

autre ancêtre mythifié : Jugurtha dont la grandeur est à nouveau celle de sa chute…

Mythe et traditions ne produisent pas que des récits : ils se concrétisent également dans des rites. Ainsi la thématique du Vautour comme celle de la confusion dans la grotte où Nedjma fut conçue, scène initiale qu'elle répète elle-même à la villa Beauséjour à la fin du roman, peuvent renvoyer à la bien réelle fête des vautours dans les creux de la falaise de Sidi M'Cid à Constantine. Cette fête, où allait encore avec ses enfants Marcelle, la mère du modèle de Nedjma, avait lieu en septembre et des musiciens noirs y faisaient entrer en transes possédés et femmes stériles, cependant que les entrailles d'animaux sacrifiés étaient jetées en pâture aux vautours [12]. Jean Déjeux met en rapport ces rites de conjuration de la stérilité avec le dire de la « nuit de l'erreur » et celui du « bain des maudits » à Hammam Meskoutine, où des pratiques incestueuses sont prêtées aux juifs. Or Nedjma a du sang juif, tout comme son modèle réel, et l'endogamie est par ailleurs un des thèmes majeurs du roman [13]. Tout ceci multiplie le jeu de résonances que développe le texte. Précisons cependant que s'interroger à partir de là sur la biographie de l'auteur prise pour elle-même n'a en soi que peu d'intérêt, l'essentiel étant une fois de plus de décrire la rencontre et l'interaction de ce niveau narratif avec ceux déjà relevés, pour montrer la productivité de l'œuvre [14].

D'ailleurs, c'est bien d'abord dans sa conception de l'écriture que Kateb se réclame d'un enracinement dans la réalité culturelle maghrébine. Si le roman de langue française est en soi doublement étranger à une tradition identitaire, de par sa langue et de par son genre, qui n'a pas de véritable tradition dans l'espace arabo-maghrébin, Kateb ne se sent pas coupé pour autant de son identité culturelle. Au contraire, il nous montre à

---

12 Arnaud, op. cit., p. 490.

13 Jean Déjeux, *Littérature maghrébine de langue française*, Ottawa, Naaman, 1973, p. 234.

14 On trouvera une bonne synthèse sur le substrat mythique et traditionnel chez Kateb comme sur l'histoire de la tribu dansl'article de Jacqueline Arnaud, « Le mythe tribal chez Kateb Yacine », *Actes du I" Congrès d'Etudes des cultures méditerranéennes d'influence arabo-berbère.* Alger, SNED, 1973, p. 285-291.

la fin du Polygone étoilé que c'est d'avoir été jeté « dans la gueule du loup », si douloureuse qu'ait été cette rupture avec le théâtre enfantin partagé avec sa mère, qui a fait de lui un écrivain, de même qu'on a vu comme la répression du 8 mai 1945 a révélé cet écrivain à lui-même et à son peuple. La greffe douloureuse de la langue imposée oblige à dépasser les scléroses, à aller au-devant du progrès [15.] Aussi l'écrivain, tout en dénonçant sans relâche les utilisations mystificatrices de ce qu'on appelle depuis la « francophonie », n'en a-t-il pas moins eu le courage d'affirmer dans Nedjma que de ce point de vue « la conquête était un mal nécessaire, une greffe douloureuse apportant une promesse de progrès à l'arbre de la nation entamé par la hache » (p. 102). Et en même temps il refuse de se laisser enfermer, non seulement dans l'usage du français, ce que montrera entre autres quinze ans après Nedjma son théâtre en arabe dialectal, mais aussi dans une délimitation des genres littéraires produite par la culture occidentale. Dès lors, le refus de l'aliénation culturelle ne se fait pas au nom d'un nationalisme étroit, mais au nom d'une liberté fondamentale du créateur. « Il faut en finir avec les genres, les frontières, les cadres si finement poussiéreux où le vieil art se morfond. Il nous faut revenir au grand espace des Anciens et aller au-delà, sur les voies les plus larges. » [16]. Certes, le substrat mythique, familial et traditionnel qu'on vient de suggérer, enracine l'œuvre de Kateb dans l'espace maghrébin plus que tout autre. Mais en même temps cette localisation n'est donnée, là encore, que dans le geste de son éclatement. « Au sein de la perturbation éternel perturbateur », selon sa propre expression, Kateb manifeste ainsi alors même que son œuvre est exploration toujours nouvelle de thèmes

---

[15] Cf. Kateb Yacine, Situation de l'écrivain algérien, *Les Lettres nouvelles,* n° 40, Paris, juillet-août 1956. Kateb a souvent repris et développé cette argumentation par la suite, et s'est montré ces dernières années plus catégorique encore dans sa dénonciation d'une démagogie de la « langue nationale » (l'arabe classique, et non 1 arabe parlé), alors même qu'il avait connu bien des difficultés à représenter son théâtre en arabe dialectal. Le texte des Lettres nouvelles a l'avantage pour notre propos d'être contemporain de *Nedjma*.

[16] Interview sur la tragédie, *L'Action*, n° 146, Tunis, 28 avril 1958.

d'images et de rythmes indéfiniment recommencés, qu'elle est d'abord, profondément, liberté.

Le contexte littéraire

Cette liberté essentielle qui le caractérise fait qu'on n'a jamais pu rattacher l'écrivain Kateb à une école, à un groupe, quels qu'ils soient, même si son œuvre est traversée d'intertextualités multiples. A l'époque où il commençait à écrire *Nedjma,* Kateb rencontrait Mohammed Dib à *Alger républicain* et Malek Haddad à *Liberté.* Pourtant l'écriture des trois hommes n'a que peu de points communs, de même qu'on peut difficilement comparer *Nedjma* aux romans de Feraoun que publiaient alors les éditions du Seuil, ou à ceux de Mouloud Mammeri. Et Kateb parle peu à cette époque de la littérature algérienne de langue française qui n'en est encore qu'à ses premières manifestations.

Par ailleurs, s'il a beaucoup lu Faulkner, s'il a rencontré Brecht avec qui il partage le recours aux modèles antiques de la tragédie, et si on se plaît à comparer les techniques narratives de *Nedjma* avec celles du Nouveau Roman qui lui est contemporain, il garde vis-à-vis de ces modèles occidentaux une très grande distance, particulièrement vis-à-vis de Brecht à qui il reproche de subordonner la poésie à la doctrine, et surtout vis-à-vis des Nouveaux Romanciers dont l'attitude face à la littérature n'est pas la sienne, même si bien des techniques sont comparables. Pourtant, on ne peut pas lire *Nedjma* sans le situer dans cette double actualité littéraire, par rapport à laquelle, que l'auteur l'ait voulu ou non, son texte produit aussi sa signification. La lecture active qu'on verra le roman requérir de nous est aussi une lecture comparante.

Nedjma et l'émergence d'un courant romanesque de langue française dans l'Algérie colonisée. — Lorsque Kateb écrit *Nedjma,* la littérature algérienne de langue française en est à ses débuts bien timides. La prise de conscience littéraire de ce phénomène culturel nouveau commence à se faire à partir de 1950, autour de trois écrivains chez qui des lecteurs majoritairement français cherchent surtout la description d'une

société différente : Mouloud Feraoun *(Le fils du pauvre,* 1950; *La terre et le sang,* 1954), Mouloud Mammeri *(La colline oubliée,* 1952; *Le sommeil du juste,* 1955) et Mohammed Dib *(La grande maison,* 1952; *L'incendie,* 1954).

Or, cette description n'est pas toujours acceptée alors par les militants nationalistes. *Le fils du pauvre*, roman en partie autobiographique, raconte le passage d'un univers traditionnel misérable à l'école française salvatrice par les valeurs d'humanisme qu'elle propage. *La colline oubliée* est le chant tragique de la fin d'un monde mortellement atteint par la modernité. Si la querelle qui fut faite à ce très beau roman peut nous sembler aujourd'hui bien injuste, ou plutôt décalée, elle n'en révèle pas moins que dans une situation politique tendue plusieurs lectures sont possibles d'un même texte. Mohammed Dib quant à lui dénonce directement l'exploitation coloniale dans ses deux premiers romans, mais sans jamais tomber dans l'invective ou le slogan. Il s'attache plutôt aux mécanismes d'une prise de conscience chez les gens simples. C'est-à-dire que les paroles non codées dans lesquelles se fait cette prise de conscience l'intéressent davantage que l'illustration militante directe. Au-delà de débats militants vite datés, c'est peut-être le principe de la description réaliste qui peut choquer dans ce contexte. Cette description est propre à une tradition romanesque occidentale dont les théoriciens du Nouveau Roman soulignent précisément la mystification à la même époque. Le développement du genre romanesque, de langue française de surcroît, peut donc être ressenti par des intellectuels nationalistes comme un élément d'impérialisme culturel. Ce genre n'a pas de tradition arabe, puisqu'il n'a commencé à se développer en Egypte qu'au début du xxe siècle, sous la plume d'écrivains très marqués par la culture occidentale. Et la description de la société maghrébine se fait chez Mammeri ou Feraoun selon des normes qui sont celles de l'humanisme français, même si ce dernier est fort vilipendé dans *Le sommeil du juste* du premier, et dans *Les chemins qui montent* (1957) du second [17].

[17] Par ailleurs, l'assassinat de Feraoun par l'OAS en 1962 montre les limites tragiques de cet humanisme.

D'ailleurs cet humanisme sera encore la caractéristique essentielle des romans sur la guerre que publieront Malek Haddad et Assia Djebar après la parution de *Nedjma.* L'Algérie, ainsi, n'est *qu'objet* dans des descriptions dont le système de valeurs implicite, quel que soit par ailleurs le militantisme de certains des écrivains, est étranger à la tradition arabo-maghrébine [18].

De même, la dimension autobiographique d'un texte comme *Le fils du pauvre* (ou aussi 1'« autobiographie plurielle » implicite dans *Nedjma),* si elle sert de gage d'authenticité pour les lecteurs étrangers qui attendent le document, est également contraire à toute une tradition culturelle musulmane. Les normes d'un humanisme français, communes au genre romanesque et au lecteur, peuvent donc apparaître comme le « pôle sujet » de la description d'une société maghrébine réduite dans ces textes au seul rôle d'objet. Lorsque la relation entre les deux sociétés concernées est une relation de dominance, cette description romanesque peut alors être ressentie (tout comme la description ethnographique en général), comme confortant cette relation de dominance.

Cette analyse n'est pas de manière explicite celle de Kateb Yacine, ni même celle des nationalistes de l'époque, dont la littérature n'est certes pas la préoccupation première. Elle suggère cependant un angle de lecture intéressant de *Nedjma* pour qui connaît comme les lecteurs actuels la littérature algérienne de l'époque mieux que ne le faisaient ses contemporains. En détruisant avec *Nedjma,* comme les Nouveaux Romanciers, les normes du roman réaliste, Kateb détruit aussi un discours littéraire que certains lisent, peut-être un peu abusivement, comme aliénant ou aliéné. Il est significatif que cette écriture « ethnographique » contemporaine de *Nedjma* se soit pratiquement tarie après la publication du roman de Kateb, pour ne resurgir qu'au début des années 70 dans un contexte politique bien différent [19].

---

[18] On pourrait d'ailleurs en dire autant de l'idéologie nationaliste elle-même, puisque le concept de nation comme les catégories marxisantes qui composent souvent cette idéologie ont été élaborés en Europe à la fin du XVIIIème siècle et au début du XIXème siècle.

[19] On peut se référer pour ceci aux statistiques de Jean Déjeux, *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française,* Paris, Karthala, 1984, p. 367 à 382.

Pourtant les modèles de description de l'Algérie par rapport auxquels Kateb écrit sont peut-être moins, alors, les premiers écrivains algériens, que des écrivains français comme Louis Bertrand, Albert Truphemus, Gabriel Audisio, Henri de Montherlant, Robert Randau, Emmanuel Roblès (qui dirigea la collection « Méditerranée » des éditions du Seuil), Frison-Roche, Albert Camus, Musette, Jean-Pierre Millecam, Jean Pélégri, pour n'en citer que les plus connus [20]. Chez ces écrivains « coloniaux », l'Algérie est souvent le décor, exotique ou non, d'aventures dont les protagonistes principaux ne sont pas nécessairement algériens d'origine. La critique algérienne fustige volontiers la place de l'arabe dans un roman aussi connu que *L'étranger* de Camus. Les premiers écrivains algériens proprement dits font passer les personnages d'Algériens au rang de héros principaux, cependant que les colons français sont soit totalement absents, soit décrits à travers un regard distant, comme dans *L'incendie* de Dib par exemple. L'essentiel pour eux est la description de la société maghrébine, pour lui conférer un statut, une reconnaissance culturelle, même dans un système de valeurs européen.

Kateb va bien plus loin. Sa subversion du discours romanesque porte avant tout sur la description « exotique », totalement absente dans *Nedjma* sous la forme à laquelle le roman colonial avait habitué les lecteurs, ou alors retournée dans les passages de la première et de la cinquième partie où elle apparaît : l'objet exotique y devient le colon français sous le regard des narrateurs algériens du roman. Cette transformation en objet de la description du pôle culturel qui en était traditionnellement sujet permet le surgissement de locuteurs nouveaux. Elle est véritablement une prise de la parole par ceux qui en étaient dépossédés, et en même temps une mise à distance du discours romanesque qui les maintenait en situation d'objets.

La critique algérienne s'est particulièrement attachée à souligner la référence à Camus. Naget Khadda montre ainsi que

[20] Sur la littérature coloniale, on renverra entre autres aux Actes du colloque *Littératures et temps colonial. Métamorphoses du regard sur la Méditerranée et l'Afrique*, Aix en Provence, Edisud, 1999..

l' « écriture blanche » du début de *Nedjma,* qui contraste avec le reste du roman, serait une parodie de celle de *L'étranger,* dont le meurtre prétendument absurde de l'Arabe serait également retourné dans le meurtre prétendument passionnel du colon Ricard par Mourad. Elle montre par ailleurs dans cet épisode du chantier parodiant le roman colonial une inversion des polarités du Même et de l'Autre par le « coup de tête » de Lakhdar à M. Ernest : Lakhdar, mandaté par ses frères (le « maître coup » qu'Ameziane assène à la terre en guise d'exhortation répond au « coup de mètre » du (contre)maître : derrière le jeu de mots, c'est bien d'une conquête de la maîtrise qu'il s'agit), passe dans cette inversion du statut a-temporel du héros épique à celui, historique, de héros de roman, cependant que le passage de l'épique au romanesque est souligné par l'ironie du poème des p. 53-54 [21].

Toute cette analyse du retournement de la perspective coloniale, associé dans *Nedjma* à un jeu sur le passage d'un genre à un autre, est séduisante et fine. On y regrette seulement une polarisation excessive sur le seul antimodèle de *L'étranger* de Camus. La déstabilisation générique qu'opère *Nedjma* sur le modèle narratif colonial nous semble beaucoup plus, en effet, celle d'une perspective descriptive, d'une grille de déchiffrement du réel liée à un modèle implicite de récit, qu'un acharnement sur un roman particulier dont rien n'indique à notre connaissance qu'il ait tenu dans les lectures de Kateb une place privilégiée. Le modèle narratif-cible de cette déstabilisation générique semble être à chercher beaucoup plus dans ce que Jauss appellerait un « horizon d'attente » des *lecteurs* en dialogue implicite avec lesquels tout texte littéraire s'écrit, que dans l'œuvre précise de Camus avec qui la critique algérienne se situe encore dans l'ère du malentendu. Les contradictions politiques de l'homme Camus y oblitèrent toujours une lecture sereine de son œuvre.

Nedjma et l'actualité littéraire occidentale. — Cependant la mise à distance du discours romanesque est également

---

[21] Naget Khadda, *(En)jeux culturels dans le roman algérien de langue française,* thèse de doctorat d'Etat, Paris III, décembre 1987, t. 3. Cette thèse récente est d'un apport fondamental.

d'actualité, dans les années 50, dans cette mouvance d'écrivains dont beaucoup publient alors aux éditions de Minuit, et qu'on a regroupés sous le terme de « Nouveau Roman ». Jacqueline Arnaud s'élève avec violence contre l'assimilation dès 1958 de *Nedjma* aux textes du Nouveau Roman par Olivier de Magny [22], qu'elle qualifie de « mirage » en se fondant sur le peu d'intérêt explicite manifesté par l'écrivain, qu'elle a beaucoup fréquenté, pour les recherches formelles des Nouveaux Romanciers [23]. Certes, la conception « romantique » chez Kateb d'une poésie qui engage tout l'homme peut sembler exclure un travail de laboratoire que Jacqueline Arnaud considère comme une rupture entre l'œuvre et la vie. Pourtant la convergence est évidente. Suppose-t-elle pour autant « influence », à travers un ensemble de lectures de « Nouveaux Romans » tel que la supposerait une approche d'histoire littéraire traditionnelle ?

Kateb n'a peut-être pas lu les Nouveaux Romanciers, et ne s'est effectivement pas posé la question de la littérature dans les mêmes termes qu'eux. Il n'empêche que de lire *Nedjma* en résonance avec les productions du Nouveau Roman, comme l'a fait en partie Marc Gontard, ne peut qu'enrichir cette lecture. Une lecture comparative, de plus en plus nécessaire si l'on veut sortir les études sur la littérature maghrébine de l'enfermement où elles sont souvent tenues, ne signifie pas qu'établir un catalogue de sources ou d'influences, prouvées à partir d'une enquête biographique. Lire un texte en s'interrogeant sur ce que lisaient ses premiers lecteurs est incontestablement une manière efficace d'évaluer la résonance véritable de ce texte à sa parution, même si l'auteur n'a pas lu nécessairement les œuvres contemporaines avec lesquelles sa propre création révèle des parentés. Il convient ainsi de souligner que là où les autres romans algériens de l'époque pratiquent encore une écriture relativement traditionnelle, *Nedjma* se situe d'emblée dans l'avant-garde du roman international, et qu'il en tire incontestablement une grande partie de sa force.

---

[22] *Esprit,* Paris, juillet-août 1958.

[23] Arnaud, *op. cit.,* p. 552.

Le relevé le plus complet publié jusqu'ici de ces convergences entre *Nedjma* et le Nouveau Roman qui lui est contemporain se trouve dans l'étude de Marc Gontard [24]. La première est la suppression du point de vue unique du narrateur omniscient sur un univers univoque, entièrement déchiffrable, que stigmatise Robbe-Grillet et que Nathalie Sarraute qualifie de « mauvaise foi » du romancier réaliste. Même si cet éclatement du point de vue se trouve déjà chez Faulkner avec qui Kateb se reconnaît davantage d'affinités qu'avec les Nouveaux Romanciers, Gontard souligne que ces quatre voix autonomes qui racontent et se racontent à la fois, dans *Nedjma,* introduisent ce qu'il appelle une « fiction objective » rejoignant cet « objectivisme » du romancier que prône, entre autres, Pingaud pour qui le sens ne doit pas être donné par l'auteur, mais par le lecteur. Or, *Nedjma* réclame bien une lecture active, par exemple dans cette non-résolution de séquences qui restent ouvertes à toutes sortes de possibles, comme cette première journée de Nedjma avec Rachid page 109, qui peut rappeler la page blanche au centre du *Voyeur* de Robbe-Grillet, ou ce vide qui suspend le geste de Mathias dans le même roman.

De la même façon on peut trouver dans *Le Voyeur* une dislocation du temps comparable à celle de *Nedjma :* dans les deux romans Gontard relève un chevauchement de quatre durées différentes pour les mêmes séquences. Or la perception du temps, qui n'est plus le temps linéaire de roman réaliste, conditionne la construction d'ensemble du roman. Chez les Nouveaux Romanciers comme dans *Nedjma,* le temps disloqué est aussi souvent un temps arrêté, qui permet l'introduction dans une structure circulaire : celle qui fait commencer et terminer *Nedjma* par la même séquence du rassemblement à Bône, avec une petite modification de perspective. Celle qui fait commencer et terminer *Les gommes* par le même meurtre, avec un léger glissement (qui n'en est peut-être même pas un) sur l'identité du meurtrier. D'ailleurs l'itinéraire de Wallas dans ce roman qui est lui-même relecture

[24] Marc Gontard, *Nedjma de Kateb Yacine. Essai sur la structure formelle du roman,* Rabat, Imprimerie de PAgdal, 1975, rééd., Paris, L'Harmattan, 1985.

d'*Œdipe Roi* de Sophocle n'est-il pas comparable à celui, circulaire, de l'enquête de Rachid sur la mort de son père, enquête dont il deviendra plus ou moins comme Œdipe la victime ?

On pourrait multiplier les exemples de ces convergences qui ne signifient nullement emprunt, mais actualité d'une écriture romanesque. Un répertoire plus systématique en est fait dans la thèse récente (non publiée) de Drissia Aoula [25], qui s'appuie en partie sur la définition du Nouveau Roman par Ricardou et certaines caractéristiques essentielles qu'il en souligne, à savoir la subversion du personnage, l'autoreprésentation du roman pour casser l'illusion de réel, ou encore la formalisation de la fiction.

Mais, de son propre aveu, Kateb se sent plus proche de Faulkner, à qui les Nouveaux Romanciers doivent beaucoup, que de ces derniers. Il insiste entre autres sur ses lectures de l'écrivain américain dans sa célèbre conférence de 1967 aux étudiants d'Alger, reproduite par Hocine Menasseri [26]. Jacqueline Arnaud quant à elle date de 1947-1948 la découverte de Faulkner par Kateb à Paris, et montre qu'il en relut toute l'œuvre en 1951-1952, en pleine rédaction de *Nedjma,* après sa rupture avec *Alger républicain* [27], rupture que l'on peut rapprocher de l'opposition avec Brecht sur la relation entre poésie et engagement. Dès lors Faulkner peut apparaître comme ayant contribué à une sorte de libération de l'écriture de Kateb, qui confie lui-même que l'écriture réaliste « ne pouvait pas [lui] faire toucher le fond de ce qu'fil] avait à dire » [28].

Là encore, sans parler d'influence directe, on peut suggérer des rapprochements. Ainsi, de la multiplication des voix narratives sur un même événement. Kateb va cependant plus loin dans *Nedjma* que Faulkner dans *Le bruit et la fureur,* dont chacun des quatre récits est dit par un personnage différent, mais

---

[25] *Techniques narratives comparées: Roman maghrébin et nouveau roman*. Doctorat Nouveau Régime, Université Paris-13, sous la direction de Charles Bonn, 1989.

[26] *Nedjma, de Kateb Yacine, Extraits.* Alger, IPN, 1971. En plus des extraits, l'ouvrage reproduit en traduction française une partie substantielle du fort suggestif mémoire de DEA dans lequel Hociue Menasseri comparait *Nedjma* avec *Le bruit et la fureur.*

[27] Arnaud, *op. cit.,* p. 667.

[28] Conférence aux étudiants d'Alger en 1967, reproduite dans Menasseri, *op. cit.,* p. 126.

qui ne change pas durant le chapitre. La juxtaposition beaucoup plus rapide et éclatée des monologues intérieurs donne chez Kateb des récits ouverts qui rapprochent *Nedjma,* comme on l'a vu, des Nouveaux Romanciers. Mais Hocine Menasseri a raison aussi de dire que la technique de Kateb est peut-être plus théâtrale que celle du romancier américain. D'ailleurs on sait que *Nedjma* et *Le cadavre encerclé* ont été écrits en même temps. L'éclatement des récits du roman est dû en partie à cette présence implicite des monologues de la tragédie.

Nedjma se rapproche également des romans de Faulkner par son articulation au temps. Car il ne s'agit pas seulement comme chez les Nouveaux Romanciers de jeux avec des chronologies narratives perturbées ou impossibles. Le temps ici est également celui d'une mémoire bien réelle, mais narrée en quelque sorte à l'envers. Le passé fait perpétuellement irruption dans les récits présents, mais n'est évoqué que depuis ce présent. Ce qui permet à Marc Gontard de parler d'un roman « mnésique », dont comme chez Faulkner la véritable épaisseur est celle de la mémoire, et d'affirmer que le mouvement interne non vectoriel du récit le tourne sans cesse du présent vers le passé. Mais là encore une différence se dessine, car les ancêtres sont chez Kateb beaucoup plus ambivalents que chez l'auteur d'*Absalon, Absalon.*

On peut également, mais à un moindre titre, rapprocher certains aspects de l'écriture de *Nedjma* déjà retrouvés chez Faulkner ou chez les Nouveaux Romanciers, avec des traits de l'œuvre de Joyce. Là encore on peut difficilement parler d'influence. Jacqueline Arnaud établit que si Kateb a lu *Ulysse* en 1950-1951, il s'est surtout intéressé à l'écrivain irlandais après avoir écrit *Nedjma* [29]*,* comme pour justifier *a posteriori* certaines audaces de son propre roman et préparer les audaces plus grandes du *Polygone étoile.* On peut aussi établir des rapprochements avec Dos Passos, et bien d'autres. Tous ces écrivains brisent l'enchaînement traditionnellement linéaire et chronologique des chapitres du roman réaliste, juxtaposent des

[29] Arnaud, *op. cit.,* p. 669.

monologues intérieurs avec d'autres types de discours, développent un travail novateur sur la mémoire, et déroutent les conforts de lecture. L'essentiel est de montrer par ces convergences la modernité d'une écriture qui éclate les modèles reconnus. La rencontre dans ces années mouvementées des exigences de l'Algérie naissante et de celles de l'expression du poète ne pouvait plus se contenter de schémas d'écriture élaborés dans un autre contexte et pour une autre société. *Nedjma* n'a rien d'une écriture régionaliste. Bien au contraire, c'est dans le concert de la modernité littéraire que ce roman fait entendre sa voix unique et manifeste ainsi, de surcroît, l'existence culturelle de son pays.

Les structures narratives

« Plan » du roman

Avant d'examiner les structures narratives du roman, il convient, pour en faciliter la lecture, d'en ébaucher une sorte~de plan de la succession des séquences. On fera ainsi apparaître schématiquement les équilibres entre les différents récits qui s'y développent parallèlement ou en opposition, et l'alternance entre les registres d'écriture les plus fréquemment utilisés. Cette première analyse rapide montrera aussi que la progression du roman se situe presque toujours en même temps sur deux niveaux différents, ou davantage, ce qui n'en facilite certes pas la lecture, mais lui donne une structure indéniablement polyphonique.

Cette polyphonie se trouve peut-être déjà dans l'alternance entre cinq voix narratives : celle du narrateur, certes, mais aussi celles des quatre personnages principaux, dont on a vu déjà que les « monologues intérieurs » alternés remplacent souvent le narrateur unique du roman traditionnel, tout en étant beaucoup moins délimités l'un par rapport à l'autre que ne le sont par exemple ceux des trois frères Compson dans les quatre parties successives du *Bruit et la fureur* de Faulkner. Rachid et Mourad les citadins, Lakhdar et Mustapha les campagnards vivent des aventures parallèles ou communes, comme par exemple toute la séquence du chantier ou celle du rassemblement à Bône, et poursuivent tous quatre Nedjma, personnage central de ce fait, mais dont on verra qu'elle n'est jamais narratrice.

La numérotation des chapitres semble rigoureuse, quoique déjà complexe. Le roman est divisé en six parties, qui elles-mêmes s'agencent par séries de douze chapitres. Mais si la première, la

seconde et la cinquième partie comportent bien douze chapitres chacune, la troisième, la quatrième et la sixième partie comportent chacune deux séries de douze chapitres. Ainsi, la numérotation des chapitres de ces parties recommence à 1 lorsqu'elle est arrivée une première fois à 12, pour clore la partie avec un second chapitre 12. Pour notre commodité, nous désignerons donc par A et B chacune des deux séries successives de douze chapitres de ces trois parties.

La *première partie* est, avec la cinquième, celle dont la narration est la plus proche de la tradition du roman réaliste. Elle narre essentiellement l'épisode du chantier, où les quatre amis sont manœuvres dans un village de l'Est algérien, et où se manifeste la violence du quotidien dans la relation entre les deux communautés : évasion de prison de Lakhdar, séduction impossible de Suzy par Mourad et meurtre de M. Ricard par ce dernier, séparation des trois protagonistes restants après l'arrestation de Mourad.

Marc Gontard date cet épisode de 1947 et le considère comme l'axe autour duquel s'organise toute l'architecture du roman. Et en effet on en retrouvera l'essentiel, c'est-à-dire l'évasion de Lakhdar et la séparation des protagonistes, tout à fait à la fin du roman qui semble revenir ainsi à son point de départ. Pourtant cette première partie se termine sur un autre emprisonnement, que Gontard date de 1950 : celui de Rachid déserteur à Constantine, après une rixe avec un automobiliste. Au bagne de Lambèse Rachid retrouve Mourad, qu'il blesse avec le couteau qu'on voyait circuler entre les quatre amis dès la première page du roman. La violence est donc bien la figure centrale de cette première partie relativement linéaire. Mais cette violence du quotidien n'est pas encore politique, comme le seront les événements du 8 mai 1945 racontés en deuxième et sixième parties. Le récit est le plus souvent à la troisième personne, sauf pour les deux derniers chapitres monologues par Mourad, registre qu'on retrouvera en troisième partie A.

Le fil directeur de la *seconde partie* pourrait être, de par la juxtaposition de récits apparemment étrangers les uns aux autres, la rencontre longtemps différée de Lakhdar avec Nedjma. Mais

on n'y arrive qu'après un double flash-back : l'arrestation de Lakhdar, consécutive à sa rixe avec le chef de chantier peu après l'embauche des quatre amis, se situe avant son évasion qui ouvre le roman. Or à son tour cette arrestation lui en rappelle une autre, politique cette fois, celle consécutive à la manifestation du 8 mai 1945, après laquelle se situent son arrivée à Bône pour se faire oublier chez sa cousine Nedjma qu'il ne connaît pas encore, et son errance à travers la ville, essentiellement décrite à travers la perplexité qu'il suscite chez Mourad, Rachid et Mustapha.

Cette errance, et la politisation de son expérience du 8 mai 1945 comme de son monologue intérieur qui le raconte sur plus de quatre chapitres, s'opposent implicitement aux rêveries amoureuses que suscite Nedjma chez Mustapha, et à la jalousie de Mourad, frère aîné inconnu de Lakhdar, qui vit aux côtés de Nedjma dans la villa où sa tante Lalla Fatma l'a recueilli tout jeune. L'opposition entre un récit politisé centré sur Lakhdar et des récits centrés sur Nedjma se manifestera entre autres dans la juxtaposition paradoxale entre le chapitre 9 racontant le mariage de Nedjma, et le chapitre 10 racontant l'arrivée de Lakhdar à Bône, le lien entre les deux chapitres étant la répétition à la fin du premier et au début du second de l'expression énigmatique « prémices de fraîcheur » (p. 69).

Le dédoublement de la *troisième partie* en deux séries de douze chapitres souligne qu'il s'agit essentiellement de deux versions du même récit dont le centre est Rachid. La première version (III, A) est narrée à la troisième personne par Mourad. Ce dernier y tente depuis sa prison de se remémorer ce que Rachid lui avait révélé à son arrivée à Bône dans cette chambre où Mourad l'avait hébergé malade. La seconde version (III, B) en est la reprise et le développement à la première personne par Rachid lui-même. Reduplication soulignée par la répétition de la même phrase avec modification du pronom : « Elle vint à Constantine sans que Rachid sût comment. Il ne devait jamais le savoir », dit Mourad parlant de Nedjma en III, A, 12, cependant qu'en III, B, 1, Rachid reprend : « Elle vint à Constantine je ne sais comment, je ne devais jamais le savoir » (p. 104-105).

Comme pour les deux arrestations de Lakhdar en deuxième partie, l'enchaînement des récits repose ici sur une sorte de flash-back où le souvenir de Mourad ramène au présent du lecteur le récit de Rachid qui lui est nécessairement antérieur. Ce récit de Rachid ira ensuite plus loin que ce qu'en rapportait Mourad en A, et ce par un double travail de remémoration. Mémoire des propres mésaventures de Rachid avec Nedjma ou avec Si Mokhtar, objet déjà de la reconstitution par Mourad en III, A. Mémoire du récit familial sur les pères et la conception de Nedjma dans cette grotte du Rhummel [1] où l'on devait retrouver le cadavre du père de Rachid.

Or cette restitution de récits par Rachid est prolongée par l'auteur qui raconte à la troisième personne le pèlerinage de Rachid à La Mecque à la suite de Si Mokhtar. Voyage inachevé puisque les deux personnages restent sur le bateau où Si Mokhtar à son tour révèle à Rachid l'histoire de la tribu dont tous sont issus et dont Nedjma est de ce fait inséparable. La quête de Nedjma à Bône par Rachid, dont Mourad se souvenait dans sa prison en III, A, mène donc par une suite de retours en arrière dans des récits enchâssés les uns dans les autres, à la geste de Keblout. Les origines mêlées de Nedjma et des quatre amis, que révèle progressivement la quête de Rachid enchâssée dans le travail de reconstitution de Mourad, renvoient à l'origine moitié réelle, moitié mythique d'une tribu derrière laquelle se profile l'identité collective.

Chaque récit n'est à tout prendre que le récit d'un autre récit, ramené à la surface par la mémoire. De plus, l'espace de ces différentes narrations est essentiellement citadin, entre Bône et Constantine, cependant que Rachid, Si Mokhtar et Nedjma sont les personnages les plus citadins du roman. Mais, depuis la ville où elle a lieu, cette narration projette des espaces identitaires très connotéss culturelle-ment : La Mecque et le Nadhor, symboles respectivement de l'identité religieuse et de l'identité tribale.

Les deux séries de douze chapitres qui composent la *quatrième partie* fonctionnent chacune à un double niveau,

---

[1] Torrent qui coupe en deux par un profond ravin le rocher sur lequel est construite Constantine.

articulent chacune deux récits l'un dans l'autre tout en s'articulant de plus la première à la seconde. La première série narre essentiellement (chap. 3 à 7) le pèlerinage décevant au Nadhor de Rachid avec Si Mokhtar et Nedjma qu'ils ont enlevée. De ce pèlerinage, Si Mokhtar, tué par le nègre gardien du lieu d'origine, ne reviendra pas, de même que Nedjma qui y sera retenue selon les instructions de l'Ancêtre. Et Rachid sera chassé.

La datation de cet épisode dans la chronologie romanesque pose problème, car les indicateurs temporels en sont flous, pour ne pas dire contradictoires. Marc Gontard le situe après l'épisode du chantier et le meurtre de M. Ricard par Mourad, et donc après le retour de Rachid à Constantine deux jours après la dispersion des quatre amis, mais avant sa rixe avec l'automobiliste narrée à la fin de la première partie, et suivie du séjour au bagne et de la blessure de Mourad. Jacqueline Arnaud le considère comme indatable, parce que n'étant pas de l'ordre d'un « temps réel » : « Et si le Nadhor était un épisode rêvé? » [2] On la suit volontiers dans cette interprétation, tout comme lorsqu'elle situe bien plus tôt que Gontard tous les événements postérieurs au 8 mai 1945.

Par contre, s'il convient bien de séparer l'arrivée de Rachid au *fondouk* [3] d'Abdallah cinq jours après la dispersion, de la séquence finale où devenu gérant du fondouk il est interviewé par un journaliste, puisqu'à ce journaliste il parle de son arrestation comme déserteur après la rixe avec l'automobiliste, le texte place cette double fréquentation de l'herbe dans une sorte de continuité, d'abolition du temps qui ferait presque oublier le séjour au bagne, s'il n'y avait la blessure de Mourad. Participe particulièrement à cet effacement le passage sans transition du chapitre 1 de la deuxième série (IV, B, 1), qui se situe deux et cinq jours après la dispersion, au chapitre 2 où l'un des journalistes mentionnés au chapitre précédent vient chez Rachid devenu gérant, dans une continuité apparemment logique (p. 171).

Quoi qu'il en soit, c'est depuis la fumerie dont il est gérant

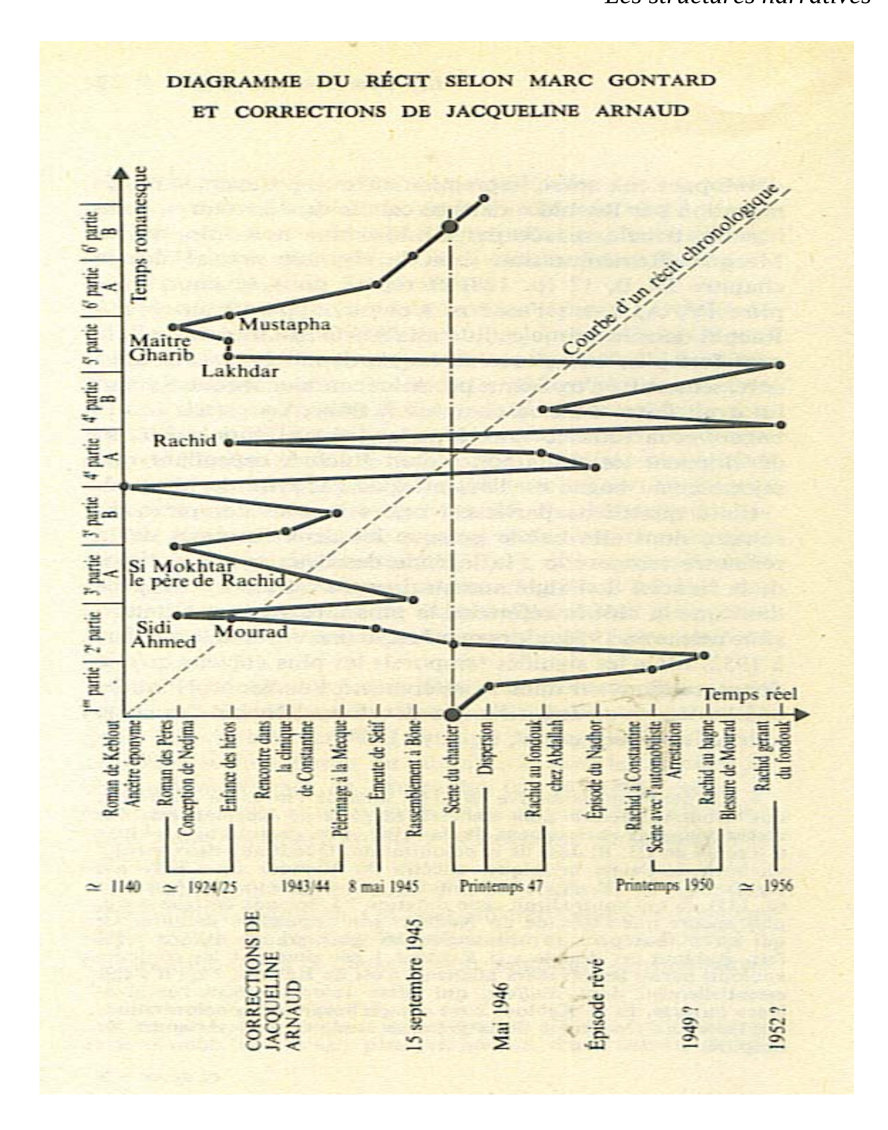
[2] Arnaud, *op. cit.,* p. 736.

[3] En général, un *fondouk* est un lieu qui sert à la fois d'auberge et de marché. Ici il s'agit plus précisément d'une fumerie de kif.

que Rachid va à partir de là développer les récits qu'il fait à cet écrivain, et qui occuperont toute la deuxième série à partir du chapitre 2, sauf le chapitre 11 consacré au carnet de Mustapha (p. 185-188), même si les circonstances et certains faits de ce monologue à peine interrompu sont parfois dits à la troisième personne par le narrateur.

Le lieu depuis lequel sont dits les récits de la première série est plus complexe. On peut affirmer cependant que ces récits (celui du Nadhor et celui du retour de Rachid à Constantine après la dispersion au chantier) sont en partie développés eux aussi, le premier surtout, à travers la remémoration par Rachid « dans sa cellule de déserteur », de la légende tribale narrée par Si Mokhtar non loin de La Mecque. Remémoration dont le lieu est précisé dès le chapitre III B, 12 (p. 128) et répété dans le court chapitre IV, A, 2, où l'ancêtre Keblout apparaît en rêve à Rachid dans la même cellule de déserteur. Or, cette cellule peut fort bien être située au bagne depuis lequel Mourad se remémorait en troisième partie les confidences que Rachid lui avait faites dans sa chambre à Bône. La prison (ou le bagne) et la fumerie sont donc les lieux essentiels d'où se développent les récits concernant Rachid, cependant que séjourner au bagne est l'essentiel de l'activité de Mourad. Cette quatrième partie est certes la plus complexe du roman, dont elle balaie presque les deux extrêmes de la référence temporelle : la légende des deux sœurs victimes de la férocité de l'aigle ancestral ouvre cette partie, cependant que la clôt la référence la plus tardive, que Gontard situe même en 1956, alors que Jacqueline Arnaud la ramène à 1952. Mais les signifiés temporels les plus anciens qu'elle donne se trouvent dans la référence à l'ancienne Numidie et à la défaite de Jugurtha que développe Rachid devant le journaliste ébahi en IV, B, 5, p. 175 [4].

[4] La date approximative de 1140, date de l'invasion hilalienne, que Gontard donne pour celle de la geste de Keblout, est bien discutable. Car l'éclatement de la tribu, que raconte Si Mokhtar à Rachid en III, B, date de la colonisation. Quant aux deux vierges victimes de l'aigle mythique, ancêtre du Vautour du *Cercle des représailles,* en IV, A, 1, ne sont-elles pas les sœurs de Mustapha (p. 133), ce qui contredirait cette datation ? L'épisode désigne donc, plus encore que l'épisode du Nadhor, son impossible datation, ce qui est à tout prendre une ancienneté plus grande encore... En fait, Keblout est



Après cet écart temporel extrême, la cinquième partie, comme la première, à travers une série à nouveau unique de douze chapitres, focalise sur l'époque précise de l'enfance

double : si Keblout 1 est situé par les conteurs keblouti parmi les cavaliers hilaliens, c'est de Keblout 2 qu'il s'agit essentiellement dans *Nedjma*, qui laisse volontairement l'ambivalence ouverte. Et ce Keblout 2 est contemporain de la colonisation. On l'a vu au chapitre 1 de la présente étude et on y reviendra au chapitre 4.

campagnarde de Lakhdar et Mustapha [5], puis de leur adolescence au lycée de Sétif. Récit le plus souvent à la troisième personne et au présent de narration, deux fois relayé par la première personne de Mustapha aux chapitres 5 (p. 204-205) et 8 (p. 208-212). La succession des événements narrés est linéaire, et va de la prime enfance de Lakhdar au chapitre 1, à l'exclusion pour huit jours du lycée de Mustapha pour un écrit s'appuyant sur l'histoire romaine pour dénoncer le colonialisme. Le contraste entre l'extrême simplicité de construction de cette cinquième partie et l'extrême complexité doublée d'indices temporels contradictoires de la quatrième est saisissant, et produit un effet de sens comparable à celui de la juxtaposition du récit centré sur Lakhdar et de celui centré sur Nedjma qu'on a relevée en deuxième partie.

La *sixième partie* comporte à nouveau deux séries de douze chapitres, qu'on peut opposer comme on l'avait fait pour les deux récits intercalés de la deuxième partie. La première série en effet est centrée sur un second récit des événements du 8 mai 1945, tels que vécus par Mustapha et Lakhdar (chap. 2, 3 et 4), suivis par la convergence des quatre amis à Bône où ils se découvrent tous amoureux de Nedjma. Et la deuxième série (qui commence en VI, A, 12) narre la nuit de la confusion qui lui fait suite (chap. 1 à 4), et qu'on peut donc situer pendant l'hiver 1945-1946 (p. 242). En l'absence de Nedjma, de Kamel et de Lalla Fatma, trois des quatre amis (Rachid est absent) sont réunis dans la villa. Nedjma revenue à l'improviste est passionnément accueillie par Lakhdar, qui soudainement jaloux d'une photo de soldat dans le sac de la jeune femme, l'enferme au salon avec Mustapha alors qu'il croyait la « rendre » à Mourad, lequel court les bars de la ville.

Enfin, le roman se termine sur l'embauche au chantier, l'emprisonnement de Lakhdar, son évasion et la dispersion qu'on avait déjà lus en première partie. Le cercle est fermé et le temps en quelque sorte remonté : curieusement, ce retour au point de départ se fait après un récit chronologique pratiquement

---

[5] Une incursion rapide dans l'enfance constantinoise de Rachid à l'école de Mme Clément était faite depuis la fumerie d'Abdallah en IV, A, 10, p. 163-166.

ininterrompu depuis le début de la cinquième partie, même s'il s'agit en fait de plusieurs récits parallèles. Et de plus, ces récits sont faits le plus souvent à la troisième personne par le narrateur.

Lectures structurales

La signification de *Nedjma,* on s'en aperçoit après ce rapide décryptage des grandes lignes de sa composition, ne peut être donnée indépendamment d'une évaluation de la structure du texte. Rarement énoncée de manière explicite par l'auteur, qui répugne à l'endoctrinement et cultive l'ambiguïté pour préserver le vécu réel de toute récupération par un discours quel qu'il soit, la signification est à trouver par un lecteur actif, non tant par le déchiffrage de chaque séquence isolée, qu'à travers les implicites de la rencontre dans l'espace du texte, entre des récits apparemment étrangers l'un à l'autre, pour ne citer qu'une des multiples structures signifiantes du roman. Que l'auteur ait consciemment voulu ou non cette signification de la forme qu'on va à présent s'appliquer à dégager n'a à la limite qu'une importance secondaire : son œuvre, comme tout grand texte littéraire, vaut par la richesse d'interprétations qu'elle suscite. En éclatant la structure traditionnelle linéaire du roman réaliste, l'auteur n'a pas voulu opérer un camouflage d'idées explicitement formulées par lui. Il a au contraire cherché, de son propre aveu, à dépasser les possibilités signifiantes d'une construction linéaire et explicite qu'il ressentait comme trop limitées, pour trouver un langage autre, et à travers la forme inédite de ce langage nouveau, des signifiés nouveaux, y compris pour la conscience objective qu'il pensait lui-même avoir de ce qu'il voulait exprimer. Jacqueline Arnaud ne dit-elle pas que l'écriture de *Nedjma* est en partie une entreprise de catharsis?

C'est pourquoi on comprend mal sa réticence devant des analyses structurales comme celle de Marc Gontard. Certes, sa longue fréquentation de l'auteur et de son œuvre lui donne une connaissance de la biographie et des dires explicites de celui-ci qui font de sa thèse l'ouvrage de base sur Kateb Yacine et qui lui permettent, on l'a vu, de corriger certaines erreurs de chronologie

de Gontard. Mais si les renseignements objectifs qu'elle nous donne sont précieux et si elle établit une sorte de catalogue thématique rapide de l'explicite de *Nedjma* en rapport avec ces informations, force est de constater qu'elle ne fait guère de véritable analyse de ce texte lui-même, dont dès lors on ne perçoit pas nécessairement toute l'originalité si on met à part ce que la biographie de l'auteur a en soi de fascinant. Après une première partie, « Temps réel et temps romanesque », qui vient de nous servir pour établir les chronologies des différents récits du roman, Marc Gontard[6] se penche dans une seconde partie sur la « Structure de la narration », où il répertorie les principales différences formelles de l'écriture de *Nedjma* avec celle du roman réaliste, en rapport avec l'actualité romanesque, principalement celle du Nouveau Roman, précédé par Joyce et Faulkner. A la différence de la « mauvaise foi » de l'auteur omniscient du roman réaliste, Kateb établit ainsi une « fiction objective » en mettant à distance l'objet de son récit, qu'il n'explique pas, préférant donner la parole pour ceci à ses personnages eux-mêmes. On aboutit ainsi à une narration à plusieurs degrés selon l'importance de la mise en abyme des différents récits. Cette « fiction objective » oblige le lecteur à sortir de sa passivité pour démêler l'écheveau de ces récits divers et faire la synthèse des points de vue. Or, il y a risque souvent de confusion des locuteurs, ce qui oblige le lecteur à un travail d'identification du « je » de chaque séquence, travail qui n'est guère facile car il y a de nombreuses interférences entre les monologues.

Le déplacement du point de vue de l'auteur à ses narrateurs multiples qu'impose la « fiction objective » du roman aboutit également à une pluralité de points de vue subjectifs sur le même événement, là où le roman traditionnel le décrivait à travers la perspective unique de l'auteur ou d'un personnage privilégié (Fabrice à Waterloo dans *La Chartreuse de Parme,* Meursault dans *L'Etranger),* et donc à un éclatement des points de vue, ou encore à des renversements de ceux-ci. Ainsi il n'y a plus de

---

[6] Marc Gontard, *Nedjma de Kateb Yacine. Essai sur la structure formelle du roman,* Rabat, Imprimerie de l'Agdal, 1975, rééd. Paris, L'Harmattan, 1985.

vérité absolue, d'autant plus que cet éclatement des points de vue aboutit également à un système voulu d'équivoques, dues à des expériences similaires des personnages. Equivoques qui font parfois planer le doute sur l'identité des personnages (et au-delà, de la personne?) lorsque le regard neutre du narrateur feint de ne pas les reconnaître et les désigne avec l'article indéfini : « un commissionnaire », « un jeune homme nommé Mourad », « un voyageur », etc. Cette « fiction objective » généralisée oblige ainsi à opposer l'engagement de Kateb à celui d'Aragon par exemple, qui n'abandonne pas dans ses romans l'impérialisme de point de vue de l'auteur.

La troisième partie, « Géométrie de l'espace temporel », va plus loin que cette énumération en tentant une véritable mise en espace textuel des chronologies narratives reconstituées en première partie. Elle dégage ainsi une structure du roman construite autour de deux axes perpendiculaires. Un axe syntagmatique : celui de l'anecdote des quatre amis, qui débute au chantier et revient au chantier, décrivant ainsi une durée circulaire. Un axe paradigmatique : celui de la mémoire mythique qui se développe à partir des différents épisodes de cette anecdote des quatre amis. Le roman est donc construit autour de deux perceptions différentes du temps.

Mais de plus, l'actualité de l'axe syntagmatique à partir duquel se développe un temps négatif, rétroversé de la mémoire différent du temps progressif d'un récit linéaire, n'est pas le même selon le personnage-narrateur. On peut de ce fait dégager pour chacun de ces personnages un « temps zéro », signalé par l'usage du présent, à partir duquel il construit les différents récits mnésiques de son monologue intérieur, lesquels sont le plus souvent au passé. Ainsi pour Lakhdar il s'agit de sa deuxième arrestation, page 52, à partir de laquelle il se souvient de la première, et des événements du 8 mai 1945. Pour Mourad il s'agit du bagne où il est rejoint et blessé par Rachid à la fin de la première partie, et dont le « temps zéro » réapparaît dans le présent verbal du début de la troisième partie : « Trop de choses que je ne *sais* pas » est donc dit au bagne, en se souvenant de la

narration qui eut lieu dans la chambre de Mourad à Bône quelques années plus tôt, laquelle à son tour développe deux plans du souvenir : celui de l'anecdote jusqu'au rassemblement à Bône, et celui de l'histoire des pères « peu après 1830 ».

Le monologue de Rachid se développe à partir de trois séquences : la prison après la rixe avec l'automobiliste, la fumerie d'Abdallah après le chantier, et celle dont il est devenu plus tard le gérant. Or, ces trois monologues sont dits au passé, sauf la fin du troisième, qui en est donc le point zéro absolu, et le plus tardif de ceux de tous les personnages. Par ailleurs, sa remontée dans le temps est également sur deux plans, celui de son anecdote personnelle qui comporte aussi bien le récit de sa relation avec Nedjma centré sur Bône, que celui de sa relation avec Si Mokhtar centrée sur Constantine, et le plan enfin de l'histoire de la tribu.

Pour Mustapha c'est plus complexe, puisque le présent est utilisé dans son journal, sauf pour raconter des faits passés comme le 8 mai 1945, mais que le récit de son enfance est également au présent, en cinquième partie. Il s'agit alors pour Gontard de la résurgence intégrale d'un fragment de passé et non plus d'un souvenir, ce qui n'est qu'à moitié convaincant. Dans la mesure où le monologue de Mustapha est le seul présenté comme écrit (le journal ou le carnet), et où son enfance est également, comme le montre la comparaison avec *Le polygone étoilé,* la plus riche en événements biographiques vécus par l'auteur, on proposera donc plutôt de voir dans cette association de l'enfance et de l'écrit par le présent verbal, une association par l'auteur entre son propre travail d'écriture et sa propre enfance dans laquelle ce travail s'enracine. On reviendra sur ce point dans le dernier chapitre de la présente étude.

Quant à l'auteur-narrateur, Gontard montre que le point zéro des récits qu'il assume (récits à la troisième personne), est l'épisode du chantier sur lequel le roman débute et finit, et qui en constitue l'axe syntagmatique majeur. Or, cet axe syntagmatique est circulaire, comme l'ensemble de la progression d'un roman qui débute et finit sur l'épisode du chantier, mais pourrait aussi

bien le faire sur celui du rassemblement à Bône, ou celui du 8 mai 1945, etc. Circularité par ailleurs retrouvée dans le style et la syntaxe, ou la perception générale du temps, mais qui se manifeste dans le présent du récit du narrateur par la récurrence obsessionnelle de trois scènes, l'émeute de Sétif, le rassemblement à Bône et l'épisode du chantier. Scènes qui se caractérisent toutes trois par l'impasse, qui est également celle de la situation coloniale. Faut-il pour autant en proposer encore l'interprétation psychanalytique quelque peu facile et dépassée de la hantise du retour à une pureté originelle perdue? On en est moins sûr.

S'il y a, donc, dans ce travail, quelque maladresse dans la recherche de la signification, il a du moins le mérite de fournir aux interprétations une base structurelle, le croisement entre l'axe paradigrnatique du souvenir, temps négatif, et celui, syntagmatique, d'une durée obsessionnelle et circulaire qui empêche le présent de passer et ruine de ce fait la perception linéaire orientée vers un futur propre au roman réaliste. On voit ainsi que l'objet du roman, autant que la situation coloniale de l'Algérie, sera sa propre écriture perpétuellement donnée à lire et à reconstruire au lecteur.

A peu près en même temps que Marc Gontard, Abdallah Mdarhri-Alaoui s'écarte de toute lecture référentielle, pour ne s'attacher qu'au sémantisme des formes romanesques de *Nedjma* [7]. Etablir une correspondance entre temps réel et temps romanesque, par exemple, lui semble un exercice inutile, la signification du texte reposant exclusivement pour lui dans le texte même, dont il répertorie systématiquement les procédés d'écriture avant d'en tenter une interprétation limitée.

Sous le titre de « perspective narrative », il énumère les différents modes de récit utilisés par Kateb, classés selon les temps verbaux, les personnes grammaticales, les points de vue et leurs articulations narratives. Il montre ainsi que le différentes parties du roman sont focalisées deux par deux autour d'un personnage-

---

[7] Abdallah Mdarhri-Alaoui, *Aspects de l'écriture narrative dans l œuvre romanesque de Kateb Yacine*. thèse de doctorat de troisième cycle, Université d'Aix-Marseille I, 1975 (non publiée).

narrateur essentiel : les deux premières autour de Lakhdar, la troisième et la quatrième autour de Rachid, à la fois noyau du roman et masse narrative la plus importante, les deux dernières autour de Mustapha. Puis il examine les différentes modalités de rupture de la linéarité chronologique : les rapports des narrateurs avec le temps, les rétrécissements ou les dilatations par la narration des phases temporelles, les disjonctions et les éclatements de séquences. Il y montre que la première partie est en quelque sorte l'annonce, le miroir des autres, cependant que les troisième et quatrième, centrées autour de Rachid, sont la matrice narrative de tout le roman : la tension temporelle entre le moment du récit dans la narration d'ensemble et son objet, l'histoire de la tribu, y atteint en effet son paroxysme jusqu'à un étirement maximal au chapitre 3 de la quatrième partie, après quoi cette tension qui avait monté jusque-là baisse progressivement jusqu'à la fin du roman qui rejoint l'étirement minimal du début dans l'épisode du chantier.

Il relève ensuite l'importance relative l'une par rapport à l'autre des trois formes de l'écriture narrative : l'écriture mimétique dont le message narratif traduit l'objet sans en dépasser la signification est la moins représentée dans le roman, qui oblige au contraire le plus souvent le lecteur à une « synthèse différée » pour réaliser l'intelligibilité du texte.

L'écriture réfractée, qui multiplie les connotations s'ajoutant à la mimesis « plate », est au contraire la dimension rhétorique essentielle de ce roman dont l'image est un mode de signifiance privilégié : elle y prolifère en particulier dans tout le champ onirique que développe surtout Rachid, et elle tire souvent sa richesse d'évocation de rapprochements surprenants d'univers généralement opposés. Lorsque images, symboles ou métaphores s'organisent selon une structuration narrative de représentations récurrentes, se développent des structures mythiques, lesquelles produisent à leur tour une spatialité et une temporalité propres. L'utilisation de l'image propre à *Nedjma* amorce ainsi une réflexion sur les genres de la narration.

Dans l'écriture autosignificative enfin, le signifié se réduit jusqu'à n'être plus que le texte lui-même, ou plutôt les

mécanismes de sa production. Cette écriture est ici particulièrement importante. Ses mécanismes privilégiés sont la récurrence, tant de cellules narratives que de mots ou d'images, et surtout la mise en abyme des récits les uns dans les autres, ou de l'ensemble du roman et de sa « fabrique » dans tel ou tel récit, comme la fin du monologue de Rachid devant l'écrivain public en quatrième partie. Souvent un récit est arrêté par le méta-récit de sa description. Ailleurs encore des récits progressent parallèlement, mais « tressés » l'un à l'autre : celui sur Mourad et celui sur Lakhdar s'approchant en même temps de la villa en II, 12, ou celui sur Lakhdar et celui sur Nedjma dans toute cette deuxième partie.

Cette thèse, novatrice à une époque où la critique thématique ou anthropologique dominait le champ de la littérature algérienne, a donc le mérite de montrer que l'essentiel de la production du sens par *Nedjma* est le fait de son écriture, et non de son environnement socio-culturel. Elle a les limites des travaux de l'époque : la dimension essentiellement paradigmatique d'un répertoire. La dimension syntagmatique d'une lecture est ébauchée dans une troisième partie centrée sur les articulations du récit. Mais cette partie trop brève est encore un répertoire des modalités d'articulation ou de désarticulation, qui ne rend pas encore véritablement compte de la dynamique d'ensemble inscrite dans l'axe syntagmatique du roman.

Cette dimension sera l'objet essentiel du travail plus récent de Mansour M'Henni [8]. Une lecture syntagmatique des structures romanesques de *Nedjma y* est entreprise grâce à une triple analyse, portant successivement sur les structures narratives, l'autoreprésentation du fonctionnement littéraire, puis le sémantisme de l'ensemble du « cycle de Nedjma », dans lequel le roman qui nous préoccupe ne peut être séparé du *Polygone étoile,* ni du *Cadavre encerclé.*

Les « analyses narratives » de la première partie portent d'abord sur le fonctionnement sémantique et narratif des

---

[8] Mansour M'Henni, *La quête du récit dans l'œuvre de Kateb Yacine,* thèse de doctorat de troisième cycle, Université de Paris XIII, 1986 (non publiée).

personnages, qu'une typologie départage dans un premier temps entre Européens et Arabes, dominants et dominés, secondaires et protagonistes, ces couples antithétiques créant entre eux différentes combinaisons qui montrent entre autres que les protagonistes (les quatre amis) sont du côté des dominés, pour qui Nedjma est un objet de valeur problématique au rôle diégétique presque inexistant, essentiellement perçue par ces protagonistes comme un signe qu'ils sont plus ou moins aptes à déchiffrer correctement.

Or, cette plus ou moins grande perspicacité des protagonistes va de pair avec la signification de leur itinéraire à chacun. Chargé négativement, Mourad ne sait déchiffrer Nedjma. L'itinéraire circulaire de Rachid se retrouve dans sa lecture de Nedjma, qu'il fait passer du statut de femme à celui de symbole. Le récit de Lakhdar ouvre le roman sur un au-delà et sur le réel, et Lakhdar est également le seul protagoniste, si l'épisode du Nadhor n'est que rêvé par Rachid, à avoir avec Nedjma une liaison objective, qui se prolongera dans le théâtre. Le plus proche de l'auteur comme du lecteur, Mustapha, est en quelque sorte le chroniqueur, qui dégage surtout du personnage de Nedjma sa signification, tout comme l'auteur, qui en plus relie grâce à elle les différents récits du roman. On a ainsi au sein des quatre protagonistes deux paires antagonistes dont on retrouvera l'opposition dans la suite de l'analyse : Mourad et Rachid sont connotés négativement, alors que Lakhdar et Mustapha le sont positivement.

Le fonctionnement structurel du roman souligne essentiellement une signification de la structure, plus que de la chronologie référentielle que cherchent à reconstituer Gontard ou Jacqueline Arnaud. Le brouillage de la chronologie est au contraire une manière de mettre en évidence la logique interne des parties. A chacune de celles-ci est donc posée la question : « Comment passe-t-on de sa séquence liminaire à sa séquence finale? » Puis on s'interroge sur ce qui constitue le centre de cette partie.

Ainsi, la première partie commence, tout comme le roman, par « Lakhdar s'est échappé de sa cellule », et se termine par l'emprisonnement de Mourad et de Rachid. Elle ébauche donc

déjà l'opposition des personnages en paires antagonistes, autour d'un vécu contraire du rapport à l'emprisonnement. La seconde partie va de l'épisode du chantier, à la rencontre de Nedjma et de Lakhdar, cependant que le même Lakhdar ainsi mis en valeur vit au milieu de cette partie le lien significatif entre ses deux arrestations. La troisième partie va du discours de Mourad à celui de Si Mokhtar, cependant que le centre en est Rachid, qui lui imprimera sa propre durée circulaire : cette partie commence en effet dans la prison de Mourad d'où ce dernier parle de la narration de Rachid, et se termine dans la prison de Rachid qui lui est contemporaine. Le temps immobile comme le récit y sont enfermés. Dans la quatrième partie, Rachid va de cet enfermement à sa propre dissolution dans la fumerie, cependant que le premier chapitre associé à cet enfermement narre le sacrifice mythique des deux vierges du Nadhor. Rachid peut donc apparaître comme un personnage sacrifié lui aussi. La fin de la cinquième partie substitue le conflit politique à la rivalité amoureuse sur laquelle cette partie s'ouvre. La sixième partie enfin inverse ce mouvement, en passant d'une seconde narration du 8 mai à l'épisode de la villa Beauséjour, puis à celui du chantier. Mais c'est pour suggérer un nouveau départ implicite du récit romanesque : si Mourad et Rachid, en effet, sont sacrifiés, l'histoire de Lakhdar et celle de Mustapha ne sont pas terminées. Ce retour est donc un nouveau départ vers une réalisation extérieure au cercle dans lequel se sont enfermés Mourad et Rachid.

La logique des parties confirme ainsi le fonctionnement narratif des personnages répartis en deux paires antagonistes. C'est ce que confirme également la logique des deux bouts, l'épisode du chantier étant à la fois le début et la fin du roman, et de ce fait, comme chez Gontard, son axe majeur. Or, cet axe souligne deux dynamiques opposées : celle de l'enfermement et de la circularité close pour Mourad et Rachid, celle de l'ouverture par l'évasion et la dispersion pour Lakhdar et Mustapha, qui dans ce non-accomplissement de leur itinéraire sont les seuls à laisser attendre implicitement un futur. Enfin, ce fonctionnement narratif des protagonistes est confirmé également par la répartition des

parties en paires antagonistes, selon qu'elles sont constituées d'une ou de deux séries de douze chapitres, et en groupes selon leur amplitude narrative.

L'analyse des instances de renonciation confirme à son tour cette bipolarisation, particulièrement lorsque la narration est décrite au niveau des protagonistes narrateurs principaux, et du narrateur à proprement parler dans le « récit primaire ». Par rapport à celui-ci, la narration de Mourad est la plus autonome, mais ne s'adresse qu'à lui-même et s'intéresse trop à l'individuel, sans voir le sens historique des situations. Rachid va plus loin, puisque ses monologues sont autodestinés même devant des auditeurs (comme Mourad en III, ou l'écrivain public en IV) : il se prive ainsi, et d'un narrataire, et d'un lecteur, se condamnant à une absence de communication et à une coupure de plus en plus grande d'avec le réel. Lakhdar ne monologue qu'en deuxième partie, pour marquer le lien entre ses deux arrestations. Dans le reste du roman, il est le plus souvent raconté au discours indirect libre par le narrateur, qui marque ainsi son adhésion envers ce personnage en prenant en charge jusqu'à ses monologues. La même adhésion du narrateur se manifeste par le même procédé pour les monologues non présentés comme scripturaux (journal ou carnet) de Mustapha. Quant à ces derniers, s'ils sont en principe autodestinés, ils n'en mettent pas moins en abyme le rôle de l'Auteur, établissant ainsi un pont entre celui-ci et le narrateur.

Ainsi l'analyse des structures narratives de *Nedjma* et du *Polygone étoilé* par Mansour M'Henni aboutit-elle, en s'interrogeant sur l'énonciation et sur l'énigmatique épisode du Nadhor, à montrer que l'activité narrative est bien le thème majeur de cette dimension « littérale » du texte, qu'à la suite de Ricardou il oppose à sa dimension référentielle. Dès lors, la signification du roman est-elle davantage à chercher dans une exhibition du travail d'écriture que dans un exposé platement référentiel. Au lecteur d'accepter que là réside précisément l'aspect le plus révolutionnaire de l'œuvre.

Inscription historique et politique

L'étude des structures narratives l'a montré : la forme est la dimension signifiante majeure d'un texte qui refuse tout sémantisme univoque et qui se présente comme une écriture toujours en chantier. Pourtant l'auteur était agacé quand on assimilait son œuvre aux recherches des Nouveaux Romanciers, avec lesquelles pourtant elle a plus d'un point commun. Car *Nedjma* n'attire pas l'attention sur les formes romanesques pour elles-mêmes. A travers ce travail sur la forme, le roman développe un signifié précis inséparable de la situation historique de l'Algérie coloniale dans laquelle il s'inscrit. Certes, *Nedjma* n'est jamais un roman « engagé » sur le mode du réalisme socialiste, ou même de romanciers français de la génération précédant Kateb, tels Aragon, Sartre ou Malraux. Son sens politique n'est jamais réductible à un schéma idéologique connu, balisé. Mais l'essentiel de la signification du roman n'en est pas moins politique, au sens large du terme.

Kateb a compris que le travail politique de l'écrivain, plus que d'énoncer des idées ou des slogans dans un langage sur lequel, comme l'idéologie il ne s'interrogerait pas, consiste d'abord à inventer un langage de l'identité et de l'action. Car le drame de l'Algérie colonisée (et dans une certaine mesure c'est encore celui de l'Algérie actuelle) est que les langages de son expression lui sont imposés de l'extérieur. La dépendance culturelle et politique est d'abord la non-maîtrise des langages dans lesquels se dire. Non qu'il n'existe pas un dire traditionnel de l'identité contre la dépersonnalisation coloniale : le discours islamique et le discours tribal gardent un grand prestige. Mais ils sont inadaptés à un débat dont les termes sont imposés par la culture européenne, laquelle véhicule une conception de l'Histoire et de la Nation

différentes de celles d'une culture arabo-musulmane délabrée.

Le concept moderne de nation, né en Europe au XVIIIème siècle, n'a rien à voir avec les deux concepts traditionnels complémentaires de *'umma,* ou communauté musulmane, et de tribu. L'Etat national laïque tel qu'il s'est développé en Europe en même temps que l'industrialisation, suppose entre autres une libération historique de l'individu par rapport au groupe (familial, ethnique, religieux) difficile à admettre dans des sociétés qui se perçoivent elles-mêmes à travers une histoire tout autre, laquelle produit à son tour une perception du temps plus complexe que la conception historique, linéaire et progressive qui prévaut dans le discours des pays européens. Or, le choix n'est plus possible pour le colonisé : s'il veut accéder à la maîtrise de son propre destin, il est obligé de se constituer en nation, c'est-à-dire de se définir contre l'Autre, mais dans le langage de l'Autre.

De la tribu à la nation : structure et signification

A travers le bouleversement qu'il opère dans l'expression romanesque, également héritée et imposée, mais condition d'un accès à l'efficacité historique par la littérature, *Nedjma* illustrera donc d'abord en partie la nécessité politique du passage d'une conception religieuse et tribale du temps et de l'espace, à une conception nationale et historique. D'ailleurs, dès son titre ce projet peut être souligné, car si Nedjma est un personnage du roman et en partie une personne réelle, son prénom signifie l'étoile, en arabe. Or, l'étoile est un peu partout le symbole d'une nation, et on a vu au chapitre 1 l'importance historique et biographique d'un des premiers partis nationalistes algériens, qui s'appelait précisément « L'étoile nord-africaine ».

Pourtant Nedjma n'a rien de la militante que fait d'elle la couverture d'une mauvaise traduction arabe du roman, laquelle représente une guerrière brandissant le drapeau algérien. Tout l'art de Kateb consistera à nous laisser *entrevoir* le symbole, sans que jamais celui-ci ne puisse rendre compte totalement de la réalité. « Entrevoir », comme Rachid, « nomade en résidence forcée », « l'irrésistible forme de la vierge aux abois, mon sang et

mon pays » (p. 175). Car « nous ne sommes pas une nation, pas encore », dit Si Mokhtar : « Nous ne sommes que des tribus décimées » (p. 128), et il est loin encore ce moment de « l'arbre de la nation s'enracinant dans la sépulture tribale, sous le nuage enfin crevé d'un sang trop de fois écume » (p. 187). Symbole malgré elle ou à son insu, Nedjma n'incarne pas la nation, dont elle ne parle jamais. D'ailleurs on a déjà vu que *Nedjma* ne comporte aucun « héros positif ». Pas même de héros central. Le passage de la tribu à la nation, du temps et de l'espace de la tradition à ceux de la nation et de l'histoire s'opère davantage dans le travail interprétatif qui est demande au lecteur, que dans un signifié explicite du livre.

On pourra s'interroger ainsi sur des indices, par exemple sur le croisement entre deux systèmes de notation du temps. Ainsi la numérotation des chapitres par séries de douze peut être lue comme une allusion implicite ou ironique au calendrier grégorien dans un roman dont l'agencement des récits l'ignore superbement, ce qui ne l'empêche pas de représenter parodiquement la visibilité du temps européen, par exemple dans la description de l'emploi du temps de M. Ricard, ou dans la présence incongrue d'horloges qui, comme le note Naget Khadda [1], marquent toutes midi. De plus, les neuf séries de douze chapitres, camouflées par le jeu de trois parties doubles sous les six parties du roman, ne peuvent-elles pas être lues également comme une allusion implicite aux neuf années séparant l'échec nationaliste du 8 mai 1945 autour duquel les récits du roman se développent, de sa renaissance le 1er novembre 1954 ? Certes, Jacqueline Arnaud a montré que les textes qui composent le roman étaient écrits bien avant le 1er novembre. Mais leur mise en ordre et leur numérotation datent de l'hiver 1955-1956 [2]. Dans un roman, donc, qui défie la chronologie et le calendrier, le temps linéaire se trouve ainsi souvent représenté et peut-être indirectement mis en question. L'horloge de la gare de

[1] Naget Khadda. Complexité temporelle et héritage critique dans *Nedjma, Kalim,* Alger, OPU, n° 7, 1987, p. 77-100.

[2] On peut retrouver un développement de cet argument de lecture, ainsi qu'un échange de lettres à ce propos avec Jacqueline Arnaud, dans Charles Bonn, *Le roman algérien de langue française,* Paris, L'Harmattan, 1985.

Bône n'est-elle pas ce « Dieu des païens » devant qui « nul ne lève la tête », cependant que l'heure semble ralentie avec la machine sous la ventilation des palmes» (p. 70) ?

Mais inversement, ne serait-ce que parce que *Nedjma* est un roman, c'est bien plus souvent le temps du récit mythique qu'on y voit prisonnier d'une narration qui, elle, est inscrite dans l'Histoire même si elle semble vouloir la briser. Le récit tribal est développé essentiellement, selon des procédés de mise en abyme sur lesquels on reviendra, dans le milieu du roman (troisième et quatrième parties), alors que les deux premières parties et les deux dernières, dont le 8 mai 1945 est un thème récurrent, encadrent en quelque sorte le récit tribal dans une clôture-piège comparable à celle du *fondouk* où Rachid le terminera devant l'écrivain public. C'est d'ailleurs dans sa cellule de déserteur que Rachid reçoit la visite de l'ancêtre mythique, et c'est depuis ce lieu inscrit dans l'Histoire qu'il va développer son récit tribal.

II y a donc à la fois complémentarité et rupture entre le temps diégétique et le temps mythique, ce qui permet à Naget Khadda [3] de souligner que le travail de l'écriture de *Nedjma* prend appui sur cette rupture. Même Si Mokhtar, dernier et grotesque représentant du récit généalogique, ne peut que l'historiciser en le rapportant. Il opère ainsi un déplacement de la sphère de la légende à celle du roman. On peut développer ainsi une signification inattendue à ce mystérieux épisode, probablement onirique, du Nadhor où meurt néanmoins Si Mokhtar. Axe médian d'un roman qui commence et finit sur l'épisode bien concret du chantier, cet épisode onirique mime la fin d'un monde, nécessaire pour la recréation d'un monde nouveau. C'est par l'impossibilité même de réalisation du mythe du retour des origines qu'il représente, que cet épisode du Nadhor oblige en quelque sorte, pour Jacqueline Arnaud [4], à inventer la nation.

Une étude américaine qui agace souvent par sa naïveté [5], tente à

---

[3] Khadda, art. cité, p. 82.

[4] Arnaud, *op. cit.*, p. 716.

[5] Kristine Aurbakken, *L'étoile d'araignée : Une lecture de Nedjma de Kateb Yacine,* Paris, Publisud, 1986. Au nombre des naïvetés dans cet ouvrage par ailleurs stimulant,

travers une lecture souvent paraphrastique d'une succession de tranches du roman découpées sans tenir compte de la construction en parties par l'auteur, de suivre dans l'ordre du texte une progression dans le rapport des personnages au temps et à l'espace. Progression dans leur perception du temps vers une mise en perspective historique. Progression de leurs mouvements dans l'espace, du repli tribal à la sortie vers la nation.

Ainsi, dans un premier groupe de quinze chapitres (qu'elle appelle « fragments » dans sa logique de méconnaissance du découpage voulu par l'auteur) qui correspond, des pages 11 à 53 à l'épisode initial du chantier, le temps est en quelque sorte subordonné à l'espace, dans une non-succession que souligne la composition paratactique juxtaposant en phrases lapidaires et au présent une suite hétéroclite de tranches de vie quotidienne répétitives. Le rythme y est celui du soleil, cependant que les mouvements des personnages sont alternativement des « replis » sur des espaces clos (le café, le chantier, la chambre, l'appartement de M. Ricard) et des « sorties » (l'échappée de prison de Lakhdar, la sortie sans lui vers le chantier).

L'ensemble de chapitres suivant, qui comporte la suite de la deuxième partie et les chapitres 1 à 8 de la troisième, est dominé à la fois par l'irruption du 8 mai 1945, c'est-à-dire de l'Histoire, dans la trame d'un vécu répétitif de Lakhdar, et par la dimension solaire de Nedjma. Surpris et décontenancé par l'événement historique, Lakhdar adoptera une « démarche oblique » accordée à son « visage anachronique » lors de sa longue errance à Bône, dont l'espace représente un « entre-deux » perceptions de l'espace et du temps. Cette démarche ne prendra un sens que polarisée enfin par Nedjma solaire en qui s'incarnent la temporalité cyclique et l'histoire enfouie de la collectivité, le sacré et la mémoire collective, dont la chute est imminente.

C'est cependant Rachid qui opérerait selon Kristine

---

citons la conclusion qui n'approche la société maghrébine qu'à travers la seule problématique de la femme, et prétend parler de la littérature algérienne contemporaine à partir d'une rencontre avec Rachid Boudjedra et de la lecture d'un seul de ses romans.

Aurbakken la plus grande mutation vers le statut de sujet historique grâce à l'avènement de Nedjma, dans l'ensemble de chapitres suivant : la fin de la troisième partie (p. 97-129). En effet, « par les attributs arachno-stellaires dont elle est entourée, et par sa double parenté solaire et matricielle, Nedjma réunit en elle les deux voies contradictoires de la « trace » et du « chemin » (« trace » des pères et « chemin » des fils, alternative de Rachid à la p. 97 du roman), lesquelles déchirent Rachid comme toute la génération des fils. « Elle figure à la fois la mémoire "palimpseste" et la mémoire historisante : le double accès au passé des "pères" et à l'avenir des descendants passera donc par elle. » Grâce à son propre récit, dont Nedjma est le déclencheur, Rachid inscrit ainsi la voie d'accès au passé légué par les « pères » dans une temporalité chronologique. L'écart entre les deux modes de récit prend de ce fait la signification du passage d'une temporalité à une autre.

Discutables, cette dernière observation et l'argumentation qui y mène sont cependant intéressantes. Faut-il pour autant admettre cette focalisation sur le personnage de Rachid au détriment d'une opposition évidente entre l'historicité de Lakhdar et Mustapha, et l'ignorance ou la fuite de l'Histoire, respectivement chez Mourad et Rachid ? Et par ailleurs la transformation de Nedjma, d'objet de valeur en actant au sens plein du terme, ne procède-t-elle pas d'un *a-priori* de lecture sacrifiant le texte à un féminisme facile?

La même focalisation sur Rachid et Nedjma amène l'auteur de cette étude à expédier littéralement dans un quatrième chapitre toute la seconde moitié du roman (p. 136 à 256), dans laquelle elle souligne cependant fort justement le passage « de l'ancêtre à la nation », particulièrement à travers la mort de Si Mokhtar et la capture de Nedjma « métaphore déplacée » dans l'épisode du Nadhor, et l'accession consécutive de Rachid encore au statut de sujet, et de l'écrivain au statut historique de chroniqueur. Ouverture de la perspective narrative du roman qui se manifeste également par l'irruption d'énergies collectives lors du second récit du 8 mai 1945, et par le passage du présent répétitif de

l'apparition liminaire de Lakhdar au passé de narration dans la répétition de cette séquence à la fin du roman. Ainsi se manifeste sur tous ces plans la dynamique de la « sortie » (la dispersion finale) propre aux « fils » acquis à une conscience historique et nationale, et qui s'oppose à celle du « repli » sur l'espace-temps refuge et matriciel de la grotte, seule réponse des « pères » à l'envahisseur colonial.

L'argumentation de Kristine Aurbakken est séduisante parce qu'elle ne sépare jamais la dynamique temporelle de la dynamique spatiale, et parce qu'elle propose une lecture évolutive et chronologique du texte, laquelle semble balayer comme par enchantement les ruptures de la chronologie linéaire qu'on a tant soulignées dans ce roman. Mais c'est précisément faire fi de ce que ces ruptures comportent de signifiant. Si la progression dans la perception du temps et de l'espace qu'elle met à jour peut effectivement être lue dans le roman, on peut lui rétorquer que ce n'est qu'en la contrecarrant à tout moment par la proposition inverse. Car l'écriture de Kateb est toujours double, et sa caractéristique essentielle est bien que chaque proposition y est toujours accompagnée de la proposition contraire, ce qui est une des dimensions essentielles de la polyphonie de *Nedjma.*

L'apparente simplicité de l'argumentation de Kristine Aurbakken repose ainsi en partie sur l'occultation, non seulement de Lakhdar, Mustapha ou Mourad, mais encore de l'échec final de Rachid s'enfermant lui-même au *fondouk,* et surtout de la répétition finale par Nedjma à la villa Beauséjour de cette nuit de la confusion dans la grotte du Rhummel à laquelle elle doit le jour. Si donc on souscrit volontiers au principe critique de la traduction d'une dynamique temporelle par des figures spatiales, cette spatialisation nous permettra surtout de montrer une complémentarité non point successive, mais simultanée des deux démarches spatiales contraires dans *Nedjma.*

De plus, si le couple repli-sortie est valable au niveau de l'évolution des personnages, qui reste l'objectif majeur de Kristine Aurbakken, il ne rend pas compte suffisamment d'une spatialité globale du fonctionnement narratif : non seulement l'évolution

des personnages, mais l'histoire collective, et même l'agencement des récits. Car la relation entre les récits est également spatiale, dans la mesure où, comme on le verra plus loin, ils se contiennent souvent l'un l'autre à la manière des poupées russes, ou bien interviennent également, à l'inverse, l'un sur l'autre pour faire éclater des successions linéaires ébauchées.

On propose donc ici, dans le même ordre de complémentarité spatiale, le couple enfermement-dispersion, qui suggère également une perspective plus historique que celle, psychologique en dernier ressort, du repli et de la sortie. L'enfermement est à la fois la prison subie par trois des quatre héros, ou encore celle plus globalement du pays colonisé, et celui que choisit Rachid au *fondouk,* ou que Nedjma impose à ses amants comme l'avait fait sa mère. Mais il est aussi celui des récits qui se contiennent les uns les autres, ou que la répétition de l'épisode du chantier exerce sur l'ensemble du roman qu'elle encadre. Symbole d'oppression, l'enfermement est aussi lieu de libération, puisqu'on vient de voir qu'il inscrit le roman dans sa structure, qui pour être circulaire n'en est pas moins féconde, et que par ailleurs c'est depuis des lieux clos comme la chambre de Mourad ou même la prison, que se déploient les récits. N'est-ce pas en prison que Kateb se serait découvert écrivain révolutionnaire après le 8 mai 1945, si l'on en croit ses propres dires, ou le développement qu'en fit Jacqueline Arnaud ? [6]

Or, l'enfermement est inséparable de la dispersion : celle des quatre amis après l'évasion de prison de Lakhdar, qui elle-même entoure tout le texte romanesque par la répétition de son occurrence narrative. Dispersion qui n'est pas que positive, puisqu'elle ne fait que répéter la dispersion initiale de la tribu par le colonialisme, ou celle, plus proche, de la manifestation du 8 mai 1945 dans son deuxième récit surtout, qui aboutit à son tour à l'enfermement de Lakhdar. Enfin, enfermement et dispersion sont également à la fois les deux fonctions de Nedjma : Nedjma

[6] J'ai montré plus haut que des manuscrits de jeunesse en ma possession, que Jacqueline Arnaud n'avait pu connaître, permettent de relativiser beaucoup cette affirmation *a-posteriori*.

personnage enferme ses amants par sa séduction et la nostalgie d'une durée généalogique qu'elle incarne, et elle les disperse par la violence qu'elle introduit entre eux. Mais si le personnage Nedjma semble ainsi éloigner les quatre amis d'une conscience nationale, Nedjma-étoile est symbole de cette nation à venir qu'on a vu Rachid « entrevoir » sous son « irrésistible forme de vierge aux abois ». De plus l'étoile n'est-elle pas à la fois un point lumineux, lieu unique, et l'irradiation de cette lumière, de même que, symbole de la nation à venir, Nedjma personnage est ubiquité de par son sang mêlé qui récuse toute définition « intégriste » de celle-ci ?

On peut ainsi retrouver la complémentarité simultanée de l'enfermement et de la dispersion dans la construction du roman ou de ses récits, ou encore dans tel ou tel motif, comme celui du couteau symbole de la double violence à partir de laquelle se développe l'écriture du roman. Couteau qui circule entre les personnages, qu'il soude en une même marginalisation par le système colonial, mais qui ne sert pas seulement à tuer M. Ricard, meurtre suivi par la dispersion du groupe cependant que Mourad est enfermé : dans l'enfermement de leur prison commune, il servira également à Rachid pour blesser Mourad. Là encore la dispersion éclate la cohésion du groupe d'autant plus qu'elle se produit dans l'enfermement carcéral.

Productivité du récit

Le sens historique de *Nedjma* n'est pourtant pas seulement produit par les thèmes ou les structures du roman : le foisonnement de récits qu'il nous propose, comme parfois l'absence de récits que l'on attendrait, sont en eux-mêmes significatifs. Car face à sa négation coloniale, l'identité collective ne peut se contenter d'être proclamée : encore doit-elle être manifestée par l'existence même de récits produits depuis l'intérieur de cette identité. La conquête d'une identité collective est d'abord conquête des langages de cette identité, parmi lesquels les récits, qu'ils soient mythologiques, historiques ou littéraires, occupent la première place. Un peuple sans récits n'a pas d'identité,

et les identités nationales se sont constituées, certes, dans des événements politiques ou guerriers, mais cette constitution n'est devenue efficace qu'à partir du moment où elle a été racontée. Que ce récit historique, alors, soit vrai ou faux n'a en l'occurrence qu'une importance secondaire, l'essentiel étant qu'il soit partagé [7][6].

L'Algérie est privée doublement de la possibilité de se raconter, à l'époque de la rédaction de *Nedjma*. Les récits identitaires traditionnels, islamiques ou tribaux, sont en ruines, et le langage de la nation qui pourrait répondre à la présence de la nation française n'existe pas encore : le 8 mai 1945 a été réprimé, et le 1er novembre 1954 n'est pas encore advenu avec sa moisson de faits guerriers à raconter aux générations futures. La question implicite de tout le roman sera donc celle de la possibilité de créer ce récit de la nation qui la ferait exister.

Ce récit est symboliquement désigné par le prénom de Nedjma, l'étoile, qui donne d'ailleurs son titre à cette prolifération de récits qu'est le roman. Mais alors que les quatre protagonistes mâles sont, à parité avec l'auteur, narrateurs successifs de ces récits, Nedjma n'en est jamais narratrice. Dans le chapitre 9 de la deuxième partie (p. 67) son monologue intérieur nous est certes rapporté, mais dans une narration qui ne lui appartient pas. Comme la nation algérienne qui ne maîtrise pas encore le langage qui la dit ou qui la nie, Nedjma *est dite*. Elle ne dit pas. Elle peut donc être lue dès lors au centre du roman comme une sorte de noyau vide, ce que confirme sa disparition dans l'épisode *onirique* du Nadhor, et que souligne en opposition le fait qu'elle donne son titre au roman. L'absence d'un récit dit par Nedjma est donc bien une des tensions narratives majeures du roman qui porte ce titre déceptif. Tension qu'on peut lire comme un appel implicite à l'invention de ce langage absent, encore que jamais cet appel ne soit énoncé, car dans *Nedjma* c'est bien la structure qui produit le sens.

Nedjma interviendra comme personnage central parlant dans

---

[7] Pour une théorisation de cette fonction constitutive de la nation qui est celle du récit historique, on pourra se reporter entre autres à Jean-Pierre Faye, *Théorie du récit* (Introduction aux *Langages totalitaires),* Paris, Hermann, 1972.

le théâtre, particulièrement dans *Le cadavre encerclé* dont la rédaction est contemporaine de celle de *Nedjma,* et plus tard dans *Les ancêtres redoublent de férocité,* où elle sera tragiquement devenue la militante qu'elle refusait encore d'être dans *Le cadavre encerclé.* Le théâtre, où les personnages ont franchi le pas que dans le roman, « patrouille sacrifiée qui rampe à la découverte des lignes, assumant l'erreur et le risque comme des pions raflés dans les tâtonnements, afin qu'un autre engage la partie » (p. 187), ils ne pouvaient pas franchir, apparaît donc comme ce langage absent qui confère au roman sa tension si particulière.

Si le dire de la nation n'est pas encore advenu dans *Nedjma,* celui de l'islam et celui de la tribu, qui l'un et l'autre sont ressentis comme une réponse à la dépersonnalisation coloniale, sont au contraire très présents. Mais c'est pour y montrer leur échec, à travers l'impossibilité de leur réalisation par le voyage qui les consacrerait. L'initiative de ces deux voyages, présentés par lui comme une démarche identitaire, revient d'ailleurs à Si Mokhtar, personnage non seulement grotesque, mais surtout histrion jouant le rôle du père à la place du père, qu'il a peut-être tué : le discours identitaire ne peut-il être tenu que par un énonciateur usurpé ? Or, ce voyage à La Mecque est burlesque dès le départ (p. 112-113). De plus il n'aboutit pas, puisque les deux « pèlerins » ne quitteront pas le bateau une fois arrivés au port de Djeddah qui n'est plus dès lors, comme le récit religieux auquel ce voyage inutile devait donner corps, ec qu'un désert trahi » (p. 118). Mais ce séjour dans la soute du bateau est l'occasion pour Si Mokhtar de raconter à Rachid l'histoire de la tribu des Keblouti : le récit religieux une fois vidé de sens est en quelque sorte éclaté de l'intérieur par le récit tribal qui l'habitait.

Ce récit tribal, dont l'importance dans le fonctionnement de *Nedjma* est bien plus grande que celle du récit religieux disqualifié d'emblée, subira une avanie comparable lorsque les deux comparses tenteront de le réaliser à son tour par un voyage au Nadhor, lieu d'origine des Keblouti. Tout porte à croire en effet, comme on l'a déjà vu avec Jacqueline Arnaud, que ce voyage, à

l'intérieur de l'histoire du roman, est plus un voyage rêvé par Rachid qu'un voyage « réel ». D'ailleurs là encore on verrra au chapitre suivant que l'épisode censé réaliser le récit tribal s'ouvre à son tour sur un troisième récit : celui des « chants brisés de mon enfance » (p. 138). Tous les récits identitaires hérités sont donc problématiques, et la question est bien l'énonciation difficile d'un récit non encore advenu.

Cette énonciation difficile sera représentée dans le roman par les nombreuses mises en abyme de récits les uns dans les autres. C'est en troisième partie que cette technique est la plus visible, puisqu'on y découvre d'abord le récit de Rachid reconstitué peu à peu par la mémoire de Mourad emprisonné à qui il le tint quelques années auparavant dans la chambre de ce dernier. On peut donc dire d'abord que le récit de Mourad, par ses lacunes mêmes (« Trop de choses que je ne sais pas, trop de choses que Rachid ne m'a pas dites » (p. 91)), qui créent un manque comparable à celui que produit l'absence d'un récit dit par Nedjma, suscite une sorte de creux, de vide générateur de ce récit de Rachid qui vient peu à peu l'habiter comme le récit tribal va habiter la vacuité laissée par le sens perdu du récit religieux. Cette exhumation du récit de Rachid par le récit de Mourad est difficile, et Rachid ne raconte d'ailleurs que sous l'effet de la maladie, comme plus tard il ne racontera à l'écrivain public que sous l'effet de la drogue. Mais au bout d'une première série de douze chapitres narrés par Mourad rapportant le récit de Rachid au discours indirect, Rachid soudain deviendra locuteur, assumant son récit à la première personne, dans une deuxième série de douze chapitres commençant page 105 par la répétition à la première personne d'une phrase dite à la troisième personne par Mourad à la page précédente : le récit de Rachid rapporté par Mourad a fini par générer son locuteur. Le pouvoir de narrer est bien ce qui fait de lui un sujet historique. Le récit produit son narrateur et lui confère une identité.

Nedjma est donc bien, dans sa dimension historique et politique, le roman de la quête du récit, car la maîtrise du récit, et mieux encore la maîtrise du texte, sont le seul garant de

l'identité. De cette quête du récit puis du texte, Mansour M'Henni énumère les principales modalités dans la deuxième partie de sa thèse déjà utilisée au chapitre précédent. Après avoir souligné que la quête des récits est la principale quête des personnages du roman, il montre les fonctions de ces récits, parmi lesquelles on retiendra surtout la fonction phatique et la fonction remémorative. Il examine ensuite la production du récit par ses différents énonciateurs symboliques, parmi lesquels il compte l'imaginaire collectif, ou même l'espace : des lieux comme le Nadhor, les deux villes de Bône et Constantine, ou encore le Rhummel, sont des espaces réels générateurs de récits en ce qu'ils sont emblématiques d'une mémoire collective. Le transfert du récit quant à lui met en lumière les modalités de son énonciation, par exemple lorsqu'il montre les mécanismes de la tradition orale, ou indique le véhicule écrit du *Journal* de Mustapha. La transformation, enfin, de ce récit, tant par le narrateur que par le narrataire, souligne davantage s'il en était encore besoin combien la question du récit et de ses fonctions est l'incontournable de toute lecture idéologique de *Nedjma,* dont un simple relevé thématique n'aurait tout simplement aucun sens.

La dimension épique

Nedjma est, ainsi, espace de surgissement et de mise en écho les uns par rapport aux autres, de récits à valeur essentiellement performative : c'est par le fait d'exister autant et plus que par ce qu'ils disent, que ces récits sont constitutifs d'une identité collective, sont à proprement parler fondateurs.

Or, cette fonction fondatrice est traditionnellement assumée dans la plupart des civilisations par l'épopée, et l'on ne sera donc pas surpris de voir *Nedjma,* alors même qu'il s'agit d'un roman, genre dans lequel des théoriciens comme Bakhtine [8] voient une mise en scène de la ruine de l'épopée mythique, recourir à des procédés narratifs qui sont ceux de l'épopée. Mais l'épopée n'est pas

[8] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman,* trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

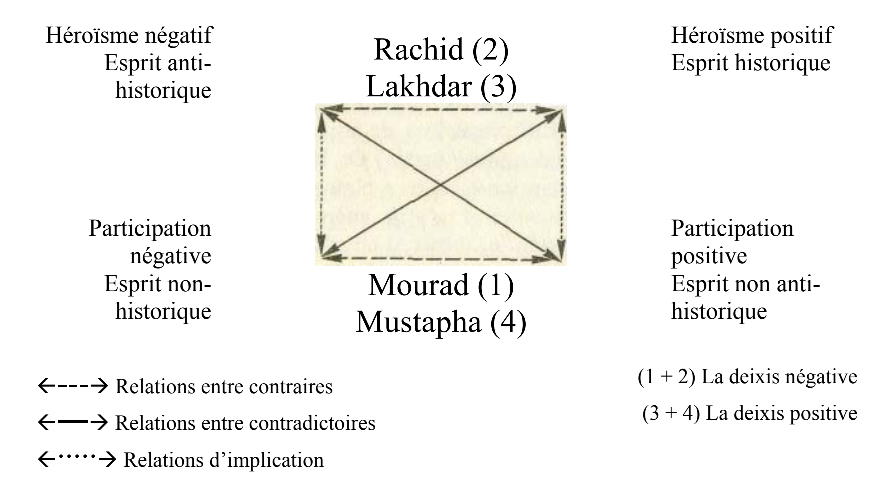
seulement un modèle de récit antérieur à l'âge du roman : elle est aussi au XXème siècle une des dimensions essentielles des romans « engagés » qu'ont vu fleurir les années 1940 et 1950, ou encore du « réalisme socialiste ». Dans ce contexte elle est souvent au service d'une production de sens quelque peu univoque, prolongement esthétique « naturel » des idéologies, qu'elles soient progressistes ou nationalistes. Elle représente donc pour une écriture engagée comme celle de Kateb une tentation certaine. Pourtant on va voir que si *Nedjma* lui emprunte certains procédés et surtout ce « souffle » si caractéristique qui est le sien, ce n'est que rarement au service d'une signification univoque, mais bien plutôt pour produire une musicalité qui débouche sur la polyphonie.

Le premier stade d'élaboration épique est celui du *symbole.* Le symbole récurrent de Nedjma-patrie en gestation est annoncé dès le titre du roman. Mais on a vu que Nedjma est d'abord un dire absent, un creux : une signification à remplir, plutôt qu'une proclamation. D'ailleurs le sang mêlé du personnage récuse, on l'a vu, toute interprétation nationaliste trop étroite. De même les Ancêtres, et avec eux Jugurtha, jouent un rôle indiscutable de modèle mythique mobilisateur. Mais en même temps leur grandeur est celle des vaincus, et l'on a vu aussi comme le récit tribal était en quelque sorte récusé en même temps que magnifié, par l'échec et la dimension onirique de l'épisode du Nadhor.

Les villes, comme Constantine et Bône, ont également un prestige symbolique évident, que développe en particulier l'Histoire inscrite dans leurs pierres. Elles sont pourtant l'espace de référence des deux protagonistes, Rachid et Mourad, dont l'itinéraire se solde par un échec, cependant que les personnages porteurs d'avenir, Lakhdar et Mustapha, sont des campagnards. Lakhdar ne marque-t-il pas ostensiblement sa différence lors de son interminable errance dans Bône en deuxième partie? Or, la campagne est le référent d'une description binaire, « plate », de la situation coloniale, dans laquelle il n'y a guère de recours au symbole chargé d'histoire, même si on y trouve un certain nombre de « situations types ». Levain de l'idéologie et des

soulèvements de masses, le symbole jouit donc dans *Nedjma* d'un incontestable prestige, mais il semble bien que ce prestige lui vienne précisément de son inefficacité.

A l'épopée, *Nedjma* emprunte aussi un *sémantisme binaire,* comme celui de l'opposition des quatre protagonistes en deux groupes à valeur opposée, qu'on a déjà abordée à partir de la typologie des personnages qu'établit Mansour M'Henni. Ce chercheur développe sa classification en examinant pour chacun son rapport à l'école, à l'amour, à l'engagement, puis l'aboutissement narratif de leurs itinéraires, et enfin le symbolisme de leurs prénoms en arabe. Il établit ainsi à partir de leurs significations respectives un carré sémiotique où il les oppose en paires contradictoires ou contraires, avec les valeurs qui leur sont attachées. Il y oppose certes la *deixis* négative de Mourad et Rachid à la *deixis* positive de Lakhdar et Mustapha, mais aussi l'héroïsme, positif ou négatif, de Lakhdar et Rachid, à la simple participation négative ou positive de Mourad ou Mustapha. De même, il ne se contente pas d'opposer l'esprit non historique de Mourad à l'esprit historique de Lakhdar, mais il complète cette opposition avec celle entre l'esprit anti-historique de Rachid, qui a sur Mourad la supériorité d'un savoir, et l'esprit non anti-historique de Mustapha, dont le savoir est ainsi démultiplié :



Il affine donc la simple opposition binaire de départ par des oppositions croisées ou à l'intérieur de chaque pôle, et justifie de ce fait la présence de quatre protagonistes là où une opposition épique binaire n'en nécessitait que deux.

Quoi qu'il en soit, d'une manière comparable à celle de l'épopée, c'est la position sémiotique des personnages les uns par rapport aux autres dans la structure narrative du récit qui produit le sens, et non leur analyse psychologique, que privilégiait indirectement Kristine Aurbakken. Sans aller aussi loin que Jacqueline Arnaud qui affirme qu' « à aucun moment Kateb ne se soucie d'analyse psychologique »[9], on peut constater que la psychologie n'est pas la préoccupation majeure d'un roman où les personnages, comme dans l'épopée, peuvent apparaître comme les modalités d'un système de valeurs dont le schéma narratif reflète les relations d'opposition, de contradiction ou d'implication.

De même, le style épique se retrouve dans des formules répétées pour caractériser certains personnages sur un mode plus théâtral ou caricatural que psychologique. Ainsi Lakhdar en deuxième partie est-il « un enfant terrible égaré dans un déménagement », ou « un collégien en rupture de ban » (p. 71-72). On peut souligner aussi les phrases-*leitmotive* qui rythment le récit, comme la complainte des bagnards tirée d'une chanson populaire : « Mère, le mur est haut. » C'est donc par la musicalité plus que par la simplification du message que l'écriture de *Nedjma* se rapproche de celle de l'épopée.

Musicalité épique que l'on retrouve dans l'emphase de certains passages, principalement lorsque Si Mokhtar évoque l'histoire de la tribu. Ou plus précisément dans l'usage de l'anaphore ou dans la construction inchoative de certaines phrases de ce récit : « *Oui,* la même tribu », « *Oui,* la mosquée resta en ruines », dit Si Mokhtar (p. 124,127); « *Et* Rachid revenait... », « *Et* la chimère se mit à me sourire... », « *Et* la petite sœur disparut un soir d'été », « *Et* le vieux Keblout légendaire apparut en rêve

[9] Arnaud, *op. cit.,* p. 695.

à Rachid » (p. 108, 133, 134), sont ainsi des amorces renforcées de cellules narratives, qui grandissent théâtralement celles-ci, et non des coordinations avec des phrases précédentes.

La répétition, l'écho, ne portent pas que sur des formules, mais parfois sur des récits entiers, et cet écho produit une signification politique, là encore par le symbolisme qu'il va conférer à une structure narrative et non par un énoncé explicite. Ainsi des deux arrestations de Lakhdar. Sa dispute avec le contremaître en deuxième partie (p. 49-51) et l'arrestation consécutive, n'ont rien de politique en soi. Mais le souvenir d'une première arrestation le 8 mai 1945 que cet événement va déclencher est doublement producteur de sens politique : d'abord par l'événement qu'il amène à se remémorer, une arrestation éminemment politique; ensuite parce que par ricochet, en quelque sorte, la seconde arrestation pourra être interprétée comme liée au système colonial, qu'elle va donc symboliser.

De manière comparable, la dispersion des quatre amis en première partie (p. 34) et à la fin du roman n'a rien de politique en soi. Mais elle rappelle structurellement cette fois la dispersion initiale de la tribu par la conquête coloniale. De même encore, l'enfermement de ses amants par Nedjma à la villa Beauséjour en sixième partie rappelle certes l'épisode de la grotte du Rhummel dont l'héroïne fut la mère de Nedjma, mais aussi la très belle image allégorique de la prise en otage de ses conquérants successifs par la patrie en gestation. Or, ces deux faits de mémoire sont rappelés ensemble en sixième partie, soulignant ainsi l'un par l'autre le symbolisme de la double anecdote amoureuse et celui de l'allégorie. On peut également en lisant le récit de la torture de Mustapha en sixième partie, se rappeler celui de la torture de Lakhdar après la même manifestation du 8 mai 1945 en deuxième partie. Là, l'événement est deux fois politique, mais sa répétition permet de souligner cette dimension en le sortant de l'anecdotique isolé, pour en faire un élément de dénonciation d'un système.

La répétition quasi identique de l'épisode du chantier, particulièrement de l'évasion de Lakhdar et de la dispersion du groupe, au début et à la fin du roman, est lue peut-être trop

exclusivement comme la marque d'une structure circulaire qui nierait le temps historique. A cette lecture fréquente on peut rétorquer, d'une part, que ce cercle est plutôt une spirale : comme le montre Mansour M'Henni, s'il enferme Mourad et Rachid dans leur échec et clôt de ce fait leur itinéraire, il ne résout pas l'itinéraire de Lakhdar et Mustapha, dès lors ouvert sur tous les possibles. Possibles que le théâtre réalisera en engagement révolutionnaire, même si celui-ci est tragique. D'autre part, Kristine Aurbakken souligne avec raison une modification syntaxique significative : à la première page du roman la silhouette de Lakhdar « *apparaît* sur le palier », nous est-il dit à l'aide du présent de l'immobilité ou de la répétition. A la page 255, « sa silhouette *est apparue* sur le palier » : la succession événementielle, marque d'une prise en charge de l'Histoire, est d'autant plus établie ici par le passage au passé de narration, qu'elle se double de la réinscription de l'évasion dans une progression chronologique : elle suit cette fois la dispute sur le chantier, alors qu'au début du roman elle était un épisode liminaire, sans passé narré, dans un déroulement diégétique non encore enclenché [10].

Ce phénomène d'écho et de contamination vers l'historique se trouve également dans les rencontres entre séquences que rien *a priori* ne relie entre elles. On l'a vu déjà pour les chapitres 9 et 10 de la seconde partie. Dans le premier, l'existence de Nedjma nous est décrite sur un mode répétitif qui en souligne l'immobilité hors du temps de l'Histoire. Dans la seconde, Lakhdar, qui ne connaît pas encore Nedjma et ne la verra pas de sitôt, arrive à Bône, dans une séquence lourdement liée au 8 mai 1945 qu'il vient de vivre et qui le marginalise dans cette ville. Or, les deux chapitres sont non seulement juxtaposés, mais cette juxtaposition est soulignée par la répétition de la formule énigmatique « prémices de fraîcheur ... », qui clôt le premier et ouvre le suivant, invitant en quelque sorte à une lecture de déchiffrement à travers laquelle Nedjma se trouvera livrée à son insu à la signification historique que Lakhdar porte en lui, et qui sera celle de l'héroïne-symbole de

[10] Aurbakken, *op. cit.,* p. 201.

la patrie à venir qu'elle deviendra pour une certaine lecture. D'ailleurs cette contamination du chapitre 9 par l'Histoire ne se fait pas que par le chapitre qui suit, mais bien aussi par ceux qui précèdent et racontent précisément le 8 mai 1945 tel que vécu par Lakhdar.

Le procédé n'est pas isolé : il semble bien dans une certaine mesure gouverner l'ensemble de la construction du roman, dont chaque élément avance en quelque sorte doublé. La première partie, entre autres à travers la circulation du couteau, illustre à la fois la violence et la contre-violence propres à l'univers colonial. La deuxième associe le mouvement du 8 mai 1945 à l'immobilité de Nedjma. La troisième, par ses deux séries de douze chapitres, met en abyme le récit de Rachid et souligne donc l'acte de narrer et sa possibilité ou son impossibilité, dont on a vu la retombée politique. Ce dédoublement signifiant est à son tour dédoublé par la quatrième partie, elle aussi double. Ces deux parties doubles s'opposent au récit linéaire et politisé de la cinquième partie qui ne comporte qu'une série de douze chapitres quant à elle comme pour souligner par une modification binaire de structure la modification du sens. Et les deux séries de douze chapitres de la sixième partie opposent à nouveau la politisation du deuxième récit du 8 mai, à la répétition atemporelle de l'épisode de la grotte dans celui de la nuit de la confusion à la villa Beauséjour. Opposition entre l'engagement et la passion amoureuse que la critique biographique souligne dans la vie même de l'auteur, lequel a pourtant choisi l'engagement comme le feront les personnages de *Nedjma* dans le théâtre. Le théâtre joue donc par rapport au roman un rôle comparable de mise en signification par la juxtaposition et l'écho, à celui que dans le roman tel épisode joue par rapport à tel autre. La répétition et la juxtaposition, mises en écho signifiantes, sont bien, parmi les structures épiques du roman, des procédés particulièrement féconds pour la production du sens historique et politique.

Le plurivocalisme

Si l'épopée, ainsi, concourt à inscrire *Nedjma* dans une

signification historique et politique, on a vu cependant que chacun de ses procédés se prête à une double lecture. Le sens historique ou politique peut être lu, à condition que le lecteur en fasse l'effort que des structures textuelles lui suggèrent. Il n'est jamais imposé ou dicté par l'auteur. « Kateb pose les contradictions, il ne les résout pas », dit Jacqueline Arnaud [11]. Et par ailleurs l'écrivain reproche de manière explicite à Brecht de « freiner continuellement la poésie au profit de l'enseignement d'une doctrine. » Opposé à l'époque de *Nedjma* à tout jdanovisme, au point de rompre avec la direction *d'Alger républicain,* Kateb poète « fait sa révolution à l'intérieur de la révolution politique, il est au sein de la perturbation l'éternel perturbateur » [12].

Aussi refuse-t-il les significations trop évidentes, trop limpides. L'échec de Rachid est certes celui de son refus de l'Histoire, mais c'est aussi celui de sa trop grande lucidité, de sa trop grande clairvoyance. Comme pour Œdipe, le déchiffrement trop systématique est ainsi la perte du déchiffreur, et *Nedjma* comme le théâtre de Kateb opposent à l'optimisme épique d'un réalisme socialiste l'ambiguïté tragique. De même que le nom d'Œdipe a plusieurs sens et signe la perte de celui qui n'en retient qu'un, le nom de Nedjma ne peut être interprété de manière univoque. Il est lui aussi opaque, et Rachid qui en entrevoit une signification ignore dans le même instant qu'elle est « le signe de (sa) perte » (p. 175). Personnage-titre dont le nom annonce une signification, Nedjma est une signification absente comme elle est une parole absente. Le creux au centre de la figure éclatée que forment les quatre amis, creux que dessine l'énigme de Nedjma, brise l'épique.

Et si dans le fonctionnement narratif les protagonistes entretiennent des positions actancielles qui se confondent avec des systèmes de valeurs plutôt qu'avec des psychologies, le glissement entre l'opposition et la contradiction dans le carré sémiotique qu'ils constituent dessine entre eux des paires croisées où la structure binaire se coupe en quelque sorte elle-même. Le

---

[11] Arnaud, *op. cit.,* p. 733.

[12] *L'Action,* Tunis, 28 avril 1958.

symbolisme des personnages est sûr, mais il n'est jamais un. Chaque proposition entraîne dans son sillage la proposition contraire.

De même, *Nedjma* est souvent bien plus efficace dans sa production de sens par la dérision que par l'affirmation. Ainsi, de l'autodérision de Lakhdar après l'échec de la manifestation du 8 mai 1945 : « puce sentimentale », il parodie également le langage de sa propre idéologie nationaliste dont il dégonfle les métaphores outrées :

> *J'ai ressenti la force des idées.*
> *J'ai trouvé l'Algérie irascible. Sa respiration...*
> *La respiration de l'Algérie suffisait.*
> *Suffisait à chasser les mouches.* (p. 54.)

D'ailleurs, la mise en abyme, dans laquelle on a vu plus haut une problématisation du surgissement narratif comme nécessité historique, est également une manière de relativiser la production du sens par les structures épiques, car ces dernières supposent l'adhésion. Le travail se fait ici par un déplacement de l'attention du lecteur, du signifié des récits vers les différents codes qu'utilise le signifiant, parmi lesquels les deux langues en présence et leurs systèmes de connotations sont parfois désignés sur le mode comique. Le terme « Si » devant un nom, diminutif de « Sidi », seigneur, est un terme de respect en arabe. En français c'est une conjonction, et la rencontre des deux langues dans un même énoncé produit un effet de distance comique qui dit mieux qu'un exposé : « Si Salah et Si Abdelkader se regardent. Si Mustapha parlait [...] peut-être tiendrait-il à Si Salah, à Si Abdelkader [...] des propos virulents » (p. 31).

La juxtaposition comique dans un même énoncé d'éléments de cultures disparates est comparable quand on apprend un peu plus loin que « l'argent liquide a été dissipé par Sidi Ahmed, qui pratiquait le charleston et la polygamie » (p. 77). C'est en Si Mokhtar que la rencontre des deux codes linguistiques est le plus souvent burlesque, par exemple dans ses discours en français page

122, ou dans la langue classique des ulémas page 143, dont Rachid pense qu'il s'agit d'un cauchemar...

Mais les codes ne sont pas que linguistiques. Il peut s'agir également de registres de discours dont la juxtaposition produit sur le mode grinçant une signification redoutable, comme dans le récit burlesque du mariage tragique de M. Ricard, pages 25-28. Toute la première partie du roman, ainsi, peut être lue sous l'angle d'un constant dédoublement narratif, qui produit donc le message à travers la mise en question des canaux de communication qu'il emprunte, et oppose indirectement l'écriture romanesque à l'oralité des répliques rapides ou des divers récits prêtés à l'un, à l'autre, ou à la rumeur, dont cette partie est constituée.

La rencontre des codes est donc également rencontre des codes littéraires, et la question du roman comme genre est ainsi indirectement posée à la lecture. On a vu que le roman est genre d'importation dans l'espace culturel maghrébin, au même titre que la langue française y est élément étranger. Et pourtant l'un et l'autre sont les véhicules incontournables d'un accès à l'Histoire. Apportés par la colonisation, ils sont comme elle « un mal nécessaire, une greffe douloureuse apportant une promesse de progrès à l'arbre de la nation entamé par la hache. » Ils sont à ce titre eux aussi, comme les envahisseurs successifs ou comme les personnages-locuteurs le sont de Nedjma, « otages de la patrie en gestation dont ils se disputaient les faveurs ».

Lorsqu'il représente et lit avec nous la légende tribale ou tous les autres discours qui traversent l'espace maghrébin, le texte romanesque en perpétuel chantier de Kateb Yacine se construit et se déconstruit sous nos yeux. Il emprunte à tous les genres, puisqu'il est tantôt récit tribal, tantôt narration événementielle, tantôt écriture, tantôt monologue intérieur, tantôt tradition orale, tantôt roman, tantôt poème. En utilisant l'inscription historique du genre romanesque, l'écriture de Kateb met en même temps ce genre en question, et par son intermédiaire il ruine et vivifie à la fois la légende tribale. La question de l'historicité du texte est ainsi la question majeure de ce jeu intertextuel toujours recommencé.

Structures mythiques, vacillement tragique des genres et roman des origines

L'inscription historique de *Nedjma* est donc complexe : D'une part le recours à l'épique, qui donne au roman ce rythme et cette musicalité si particuliers, en fait un récit producteur d'identité, texte de combat contre la négation coloniale. Mais d'autre part *Nedjma* s'avère roman par le bris de l'épique qu'introduisent l'ironie de l'auteur et le plurivocalisme propre au genre romanesque lui-même.

Or ce plurivocalisme, s'il brise la production épique d'un sens historique ou politique univoque, n'en est pas moins l'inscription historique la plus pertinente du texte romanesque. Seule une perception aiguë d'un présent toujours mouvant, l'historicité la plus objective en ce qu'elle n'arrête pas artificiellement l'écoulement du temps en un sens historique figé, permet cette inscription critique, ce recul du regard de l'énonciateur par rapport à son propre texte. Et c'est en quoi le genre romanesque, d'ailleurs mis à mal par *Nedjma,* s'apparente au discours mythique qu'il met en perspective par ailleurs. Poursuivant une inscription historique dans l'inconfort d'un présent toujours fuyant, Kateb Yacine n'écrit, ainsi, qu'au point de rupture entre un « pas encore » et un « déjà plus », où l'Histoire ne peut être appréhendée qu'à travers une grille mythique.

Plurivocal, le roman déstabilise, par leur exhibition ménippéenne, les sémantismes univoques des dires épiques, que ce soient celui de l'Islam, celui de la tribu ou celui que sa propre écriture ne se prive pas de produire pour dire la nation en gestation. Mais en même temps, derrière ces épopées univoques, la polyphonie romanesque rejoint l'ambivalence de la grille

mythique qui les fonde, et qui confère au mythe cette prodigieuse adaptation à dire des situations toujours nouvelles. La déstabilisation qu'opère *Nedjma,* tant de la forme romanesque du XIXème siècle européen que des différents discours identitaires maghrébins qu'on l'a vu mettre à mal, ne se traduit pas seulement par une lecture de ces discours depuis un récit supposé transparent : l'opacité même du texte de *Nedjma* développe un foisonnement sémantique à travers lequel le roman est à la fois lecture et réalisation de grilles mythiques seules capables de donner forme à une Histoire toujours en gestation. L'ambivalence de *Nedjma* n'est pas seulement celle de sa signification : elle est aussi celle du statut générique de son texte. Et l'intertextualité dans laquelle s'écrit le roman n'est pas seulement système de lecture interne au texte : elle est le texte même.

Ambivalence mythique et intertextualité

Ces considérations liminaires à ce dernier chapitre qui tentera de cerner l'originalité majeure de l'écriture si particulière de *Nedjma* pourraient également introduire une des études les plus fécondes que cette œuvre ait suscitées : celle de Mireille Djaïder, déjà ancienne pourtant, sur *Le discours mythique dans l'œuvre romanesque de Kateb Yacine*[1].

Cette thèse propose une division de *Nedjma* en trois temps, correspondant chacun à deux des six parties (ou « sections ») du roman, et qui s'inscrivent chacune par rapport à l'un des trois dires mythiques sur l'Algérie les plus présents lors de la composition de l'œuvre. Ainsi, les deux premières parties reprennent au *roman colonial* son écriture linéaire et s'écrivent par rapport à sa mythologie. Les parties III et IV proposent comme antithèse un développement et une mise en perspective du mythe des Keblouti à travers son *récit tribal.* Les parties V et VI enfin laissent surgir *l'Histoire* comme revers de ces deux systèmes mythiques.

Si l'on y regarde de plus près, on s'aperçoit que chacun de ces

[1] Mireille Djaïder, *Le discours mythique dans l'œuvre romanesque de Kateb Yacine,* thèse de troisième cycle, Aix-Marseille 1, 1977.

trois mouvements se construit sur un jeu d'oppositions, par juxtaposition de micro-récits plus que par un exposé explicite, lequel reproduit *l'ambivalence* propre au système mythique lui-même. Le premier mouvement oppose au mythe colonial l'épopée nationaliste de Lakhdar; le second oppose le pèlerinage au Nadhor de la quatrième partie au récit tribal de la troisième; le troisième temps enfin brise le surgissement de l'Histoire dans la cinquième partie par le redoublement fatal de la division dans la répétition tragique à la villa Beauséjour en sixième partie, de la confusion initiale. Or, ces récits concurrents et complémentaires se développent aussi dans des genres différents : roman colonial et épopée nationaliste, légende tribale et récit onirique, histoire et tragédie sont des paires qui démultiplient l'ambivalence dans une association constante du registre sémantique au registre générique.

Si le mythe tribal chez Kateb Yacine a souvent été décrit au niveau de son contenu et si ses thèmes majeurs ont fait l'objet d'approches essentiellement anthropologiques, sa structure narrative a été beaucoup moins soulignée. Par ailleurs, si une lecture anthropologique peut assez vite isoler le récit tribal dans le roman comme dans le théâtre de Kateb qui en est contemporain, elle est plus démunie devant l'autre mythe signifiant dans l'intertextualité propre à *Nedjma :* celui que développe le roman colonial. Car les allusions à ce dernier dans le texte katébien sont plus inscrites dans les formes de ce texte que dans son signifié explicite. On a vu au chapitre précédent comment *Nedjma* inverse les pôles « sujet » et « objet » de la description propres à ce roman colonial. Mireille Djaïder va plus loin : elle voit dans l'histoire du roman colonial et dans les phases successives de la mythologie qu'il développe un mouvement comparable à celui de la légende tribale des Keblouti.

L'un et l'autre récit sont d'abord confrontés à la dualité inévitable du Même et de l'Autre, mais lui apportent une réponse différente. Le Fondateur Keblout se mesure en effet avec l'aigle du Nadhor à qui il impose son savoir et non sa force, pour créer avec lui une indivision ambivalente, où savoir et nature sont indissociables et ignorent l'altérité. Le colon défricheur au

contraire s'affirme par une double individuation s'opposant à la fois au Même métropolitain et à l'Autre indigène, même si ces deux altérités lui fournissent chacune des signes permettant de souligner sa différence avec l'autre : c'est l'époque des romans « algérianistes », de Randau ou de Bertrand, dont la dimension *épique* de fondation mythique est comparable à celle du récit de la fondation chez les Keblouti. Dans les deux cas elle aboutit à une *indivision ambivalente* entre valeurs primitivement contradictoires, dont le but est l'exclusion de l'altérité.

Une seconde phase dessine des relations nouvelles avec l'Autre. Les romans coloniaux « assimilationnistes »[2] développent les similitudes entre colons et indigènes sans pour autant aller jusqu'à l'identification. Mais ce mouvement est contredit par un regard issu du « Même » métropolitain : Isabelle Eberhardt symbolise cette dynamique qui refuse le Même colon, se vide de ses propres caractéristiques de Même métropolitain, pour se reconnaître dans l'Autre arabe néanmoins réduit à l'image du Bon sauvage, objet de désir dans des romans exotiques parmi lesquels ceux d'Isabelle Eberhardt sont rejoints par ceux de Montherlant, par exemple. Dans l'épopée tribale, c'est l'introduction d'un récit tragique à partir de l'alliance illicite des descendants du Fondateur avec l'Etrangère. Cette dernière réinstalle l'altérité et la triangulation que la fusion fondatrice dans l'ambivalence de l'aigle avait gommées. Or, cette différence, objet de désir et de mort (l'étrangère est retrouvée morte dans la mosquée après que les descendants de l'ancêtre se la furent disputée et avant qu'ils ne soient de ce fait dispersés-séparés par le nouvel état civil), restitue aussi, par la superposition de l'étrangère et de la mère, la féminité initiale antérieure à la fondation. Elle rétablit ainsi le dualisme initial comme fondement du désir et de la perte de soi dans l'autre que dessine également le roman colonial. Et dans les deux cas, la *tragédie* a succédé à l'épopée fondatrice. Dans l'ambivalence du mythe tribal ou

[2] Citons parmi d'autres : Albert Truphernus, *Ferhat, instituteur indigène,* Alger. France-Afrique, Esquirol, 1935. Ou encore : René Cathala, *Le jardin des hautes plaines,* Alger, Charlot, 1946.

dans la différenciation du mythe colonial, toutes deux négatrices de l'écoulement du temps, elle introduit la brisure de *l'Histoire* irréversible. Désir et mort installent dans le temps, et fournissent simultanément l'argument nécessaire à la naissance du *roman* (l'intrigue romanesque comme la rupture de l'unité discursive sur quoi repose le dire romanesque), lui-même phénomène historiquement localisable, produit par cette Histoire que l'épopée fondatrice mettait entre parenthèses.

Humaniste parce que fondé sur la notion historique de progrès, le *roman* n'en est pas moins le lieu d'une nouvelle ambiguïté : en gommant les différences raciales pour poser l'universalisme des hommes de bonne volonté, il supprime en fait l'Autre du champ social. L'universalisme humaniste de l'Ecole d'Alger, de Roblès, de Roy, de Camus, produit le meurtre de *L'Etranger.* En même temps l'Autre, indigène acculturé comme Feraoun, Sefrioui ou Mammeri, accède à une parole romanesque dont l'humanisme est le moteur essentiel, mais d'où le Même colonisateur est singulièrement absent. Or, dans ces romans, le héros acculturé meurt, comme Mokrane dans *La colline oubliée,* à cette lisière des deux mondes qui engloutit également le héros du *Sommeil du juste* ou celui des *Chemins qui montent.* Tirant sa dynamique narrative de la *tension tragique* dont il est né, le roman humaniste est une parole en sursis dont *Nedjma* sera en partie le lieu sacrificiel.

L'itinéraire de Mourad peut être lu comme une représentation de cette insertion désirante dans le roman de l'étranger. Mourad est l'Enfant trouvé faiseur de romans au sens où l'entend Marthe Robert [3] : ses deux aventures amoureuses sont tentatives manquées d'installation contradictoire dans l'altérité pour y retrouver un paradis originel perdu. Mourad refuse le réel pour chercher contre toute évidence un Même idéal dans l'espace interdit de l'Autre. Avec Nedjma il projette la fuite dans la ville de l'Autre, Alger, et il en est puni par le rejet de l'espace du Même, Bône et la villa, où Nedjma sera donnée à ce Même

[3] Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman, Palis,* Grasset, 1972.

incestueux et stérile qu'est Kamel. Avec Suzy son aventure se solde par le meurtre de M. Ricard au moment où l'union endogamique de l'Autre consacrait l'exclusion du paria, et par la réalisation contre lui de cette union endogamique puisque l'acte de Mourad livre en fait Suzy au gendarme qui l'aimait depuis toujours. Le personnage de Mourad consacre donc l'échec du roman humaniste dans son rêve impossible de fusion au-delà des différences inscrites dans le réel.

Si l'on repasse du roman au récit tribal, on rappellera d'abord les divers procédés de mise à distance critique de celui-ci qui ont été décrits dans le chapitre précédent. Le récit de Si Mokhtar lui-même est, ainsi, historicisation du mythe qu'il ne rapporte qu'au second degré, par exemple en en confrontant les différentes versions. Mais inversement cette perturbation du récit mythique par l'historicité romanesque se retourne à plusieurs niveaux : la mise en échec du roman colonial qu'on vient de montrer est aussi, plus globalement, mise en échec du modèle romanesque et de son universalité supposée, par le vacillement formel qu'y introduit le noyau mythique autour duquel *Nedjma* se construit (le récit mythique, aux troisième et quatrième parties, constitue bien le centre du texte).

Naget Khadda montre comment l'épisode du Nadhor, « réel » ou onirique, consacre en quelque sorte la naissance d'une écriture originale, libérée des modèles préexistants avec lesquels les chapitres antérieurs du roman peuvent être lus comme un règlement de comptes parodique de Kateb [4]. Or cette écriture originale se caractérise précisément, dans son dialogue même avec divers modèles romanesques, par l'emprise mythique. La destruction du modèle romanesque n'est pas seulement exercice d'écriture comparable à ceux des Nouveaux Romanciers. Elle est également référence à l'oralité du récit mythique, par exemple dans l'alternance des voix narratives. Surtout, elle introduit à tous les niveaux de son sémantisme l'ambivalence propre au sémantisme mythique. On a vu comment le dédoublement des

[4] Khadda, *op. cit.,* p. 595.

séquences ou la répartition des personnages en paires antithétiques sont l'un des modèles privilégiés de production du sens historique ou politique par *Nedjma,* plutôt que l'énoncé explicite du message. Mais la structure ne se contente pas d'être productrice de sens : elle souligne aussi que chaque signification est accompagnée le plus souvent par la signification contraire, ou brisée tout simplement par l'ironie de l'auteur face à sa propre tentation épique.

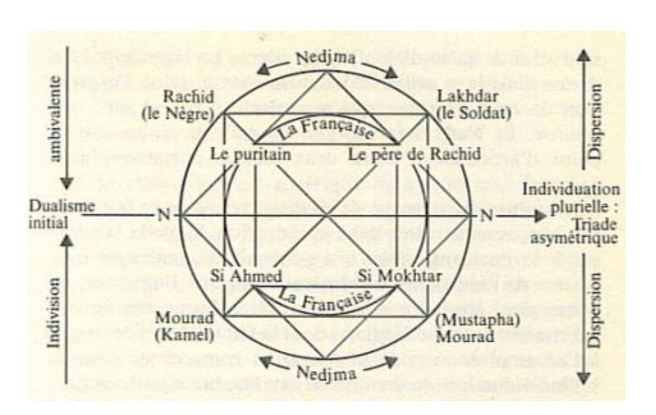
On relève ainsi la polysémie des différents motifs, parmi lesquels le personnage de Nedjma qui donne son titre à tout le roman est probablement le plus complexe : n'est-elle pas à la fois symbole de la patrie à venir, et du retour aux valeurs ancestrales les plus a-historiques ? Or la construction même du roman qui s'ordonne autour d'elle ou par elle multiplie cette ambivalence.

Le prénom « Nedjma » et les multiples symbolismes du personnage ne sont pas à lire que sur l'axe paradigmatique. Les figures spatiales de l'étoile ou du cercle peuvent rendre compte aussi de la construction d'ensemble du roman, et toujours de manière double. Nedjma est-elle le centre solaire autour duquel gravitent les différents protagonistes, comme le propose Maurice Nadeau [5], ou est-elle au contraire celle qui enferme les protagonistes ainsi prisonniers à travers elle de la malédiction de l'Ancêtre dans son cercle, lequel est aussi le « cercle des représailles » qui donne son titre au théâtre de Kateb ? Elle est probablement les deux à la fois, comme le représente spatialement le tableau de « l'avènement de la forme romanesque » que nous propose Mireille Djaïder [6] :

---

[5] *France-Observateur,* Paris, 16 août 1956.

[6] Djaïder, *op. cit.,* p. 236.



Le cercle solaire dans lequel Nedjma enferme les protagonistes, et qui est aussi celui du métarécit contenant leurs différents « monologues intérieurs », ne se conçoit qu'éclaté de l'intérieur par l'étoile, ou plutôt par *Le polygone étoilé* (titre du roman suivant) constitué par l'intersection des deux carrés que représentent les quatre protagonistes (dont chacun est supplanté par un rival que le schéma mentionne entre parenthèses), ou encore les quatre pères avec la mère de Nedjma, elle-même double de la Française retrouvée dans la mosquée du Nadhor.

Cercle et étoile, retour à l'ambivalence initiale ou individuation plurielle sont ainsi opposés et complémentaires, comme cette ambivalence initiale même par laquelle le sémantisme mythique se développe et contamine ici la forme romanesque. Or, c'est précisément dans cette contamination par la structure et le sémantisme mythiques que la forme romanesque de *Nedjma* trouve son avènement, se réalisant ainsi comme roman par la dynamique formelle même qui déstabilise le plus le modèle romanesque.

Le roman *Nedjma* est ainsi à l'image de cette complémentarité fusionnelle et contradictoire que l'on trouve dans la légende mythique entre l'aigle et le fondateur, ou entre la femme-origine et l'étrangère qui la supplante et la révèle à la fois. « Image » ambivalente, tout à la fois « origine » et devenir : c'est autour de cette image double que s'articuleront légende et roman, Kateb substituant à l'ambivalence initiale celle de la

chimère, retrouvant ainsi l'archétype féminin du roman traditionnel qui, figure double, médiatise la quête d'identité des héros. La légende tribale donne ainsi la « grille de l'ambivalence », selon l'expression de Julia Kristeva, qui permettra au roman de fonctionner. Et Nedjma-forme-féminité polyphonique sera le point d'articulation entre deux formes narratives hétérogènes[7].

L'écriture romanesque de *Nedjma* trouve de ce fait deux fois son essence même dans la séduction, laquelle fait res-surgir le dualisme initial que gommait la dynamique fondatrice de l'indivision ambivalente. Issue de l'irruption de l'étrangère, étrangère elle-même, cette forme est femme ambivalente comme Nedjma, dont la féminité est nécessaire à l'accomplissement de la narration romanesque comme à l'individuation de ses quatre amants, protagonistes-narrateurs. Si Nedjma-personnage enferme ses amants dans le cercle qui répète à l'infini la malédiction de l'Ancêtre tout en provoquant une nouvelle dispersion du groupe, Nedjma-forme romanesque enferme semblablement les récits mythiques ou romanesques qui lui préexistent pour, « ogresse au sang obscur », les réaliser tout en les menant à leur perte, tout en vivant de leur consumation.

La forme romanesque de *Nedjma* est ainsi comparable, pour Naget Khadda, au voile de Tanit dans *Salammbô* de Flaubert. Comme la forme romanesque de *Nedjma* qui convoque les récits identitaires pour établir avec eux de multiples interférences désirantes, Salammbô chante aux uns et aux autres, aux Barbares et aux Carthaginois, un air qui évoque *pour tous* la patrie natale. Comme le voile de Tanit, l'écriture polyphonique et ambivalente de *Nedjma* a une appartenance paradoxale. Venue d'ailleurs, elle inscrit dans la représentation l'interférence des discours de référence comme étant son mouvement originaire. Par cette appartenance paradoxale, elle indique de ce fait « que le mythe est un savoir sur le désir et que le désir traverse le savoir, le divise, l'espaçant en des représentations toujours remises, vers des formations

[7] Djaïder, *op. cit.,* p. 42, et Julia Kristeva, *Le texte du roman,* Paris, Mouton, 1970, rééd. 1976.

mythiques qui ne cessent de le hanter »[8].

Si la contamination générique du roman par la grille mythique passe par l'ambivalence spatiale de la figure féminine de Nedjma-forme, symbole et personnage à la résonance toujours dédoublée, on peut retrouver dans la répartition de la parole entre les protagonistes narrateurs une autre contamination. On a déjà vu que le principe même du récit à plusieurs voix pouvait être rapproché de celui de l'oralité. Mais de plus, comme dans la transmission du mythe tribal, la fonction des récits est différente selon le locuteur. L'enquête chez les Keblouti par Khedidja Nekkouri, dont Mireille Djaïder donne les principaux résultats[9], dégage trois fonctions essentielles et complémentaires de cette transmission suivant le groupe auquel appartient chaque récitant : en résumé, les vétérans développent la fonction axiologique du récit tribal, les femmes la fonction authentifiante, cependant que les jeunes introduisent la fonction historicisante, quitte à entrer de ce fait dans le tragique et à mener le « récit originel » à sa perte si les lois de la transmission sont transgressées.

D'une certaine manière les locuteurs de *Nedjma* ont des fonctions comparables, mais perturbées car l'ambivalence fondatrice y est perdue. L'historicité de l'espace romanesque ne transmet qu'un récit mythique ruiné, prélude à la tragédie. On a vu déjà Si Mokhtar introduire sa distance critique de citadin inscrit dans une historicité précise, vis-à-vis des traditions du terroir qu'il rapporte, et qu'il ne pourra rejoindre ensuite au Nadhor qu'au prix de sa vie. Négateur de la ville, le récit tribal ne peut dans la bouche de ce citadin que développer sa propre mort comme celle du conteur. C'est en citadin aussi que Mourad rapporte, sans recul cette fois, une tradition féminine de ragots, contrepoint abâtardi de la transmission virile de l'épopée dont Si Mokhtar déjà n'était qu'un relais grotesque.

Dans l'espace du roman la complémentarité entre les

---

[8] Khadda, article cité, *Kalim,* n° 7, Alger, OPU, 1987. La citation est tirée de la communication de J. Neef au colloque de Cerisy sur *Flaubert,* Paris, 10/18, 1975.

[9] Khedidja Nekkouri a soutenu en même temps que Mireille Djaïder une thèse sur *Les structures mythiques dans l'œuvre théâtrale de Kateb Yacine,* Aix-Marseille 1, 1977.

différentes narrations constitutives du mythe tribal est esquissée mais n'aboutit point. La dynamique de ruptures par laquelle le genre romanesque s'inscrit sur les ruines d'une continuité épique a faussé les relais indispensables entre les différents détenteurs d'une parcelle du savoir mythique pour rendre leur énoncé producteur de sens et d'efficacité historique. Le savoir de Mourad sur les pères et celui de Rachid sur l'Ancêtre sont complémentaires mais ne peuvent s'associer pour produire l'Histoire. Le poignard des ancêtres produira donc en prison un échange faussé. Dès lors, au lieu de se renouveler dans l'échange, le récit ne peut que courir à sa perte en se reproduisant sans se transformer. Rachid en tentant de retrouver le père mort perd l'autre terme du dualisme initial : la mère, morte à son insu lorsqu'il rentrera à Constantine. Le « monologue intérieur » de Mourad comme celui de Rachid, tourné chaque fois solitairement vers le passé, évite ou parodie l'échange par lequel la transmission orale est productrice : on a déjà vu au chapitre 2 que ces monologues, selon l'expression de M'Henni, sont « auto-destinés ».

Héros épique mandaté par les siens dès l'épisode du chantier, Lakhdar rejoint tout naturellement une narrration plurielle : Si Mourad et Rachid nous sont connus essentiellement à travers leurs monologues intérieurs envahissants, celui de Lakhdar est inséparable des autres récits le concernant : non seulement celui du narrateur-auteur, mais également celui des autres locuteurs en deuxième partie. Il participe donc d'une narration collective, que conforte le fait qu'il est lié par le sang à tous les protagonistes : il est frère de Mourad, cousin de Rachid par les pères, cousin de Mustapha par les mères. Sa démarche, souligne Mireille Djaïder, est celle de la médiation, qu'il tente de fait entre le mythe d'identité et l'Histoire d'aliénation : « Il va de sa démarche oblique, avec l'ubiquité des animaux » (p. 73), dit le roman. Pourtant le héros épique lui aussi commet une erreur de lecture, assimilable à une erreur de registre narratif, par laquelle il contrevient aux règles de la communication romanesque. Dans la scène de la villa, répétition de celle de la grotte, le miroir de

Nedjma est tronqué : le double n'est plus le frère, Mourad, mais l'étranger, le soldat ou Mustapha. L'erreur de Lakhdar refusant l'étranger et enfermant Nedjma avec Mustapha en croyant la « restituer » à Mourad, est naissance à la tragédie, laquelle est ouverture au monde, à l'Histoire, comme le roman qui vit de l'échec de l'épopée.

Lakhdar est de ce fait comparable aux jeunes récitants kbeltiya, nous montre encore Mireille Djaïder. Il assume comme eux une parole à fonction historicisante, qui recrée le lien entre l'épopée et la tragédie que dans leur refus de l'ambivalence Mourad et Rachid avaient perdu. Son échec est donc nécessaire à la polyphonie romanesque, c'est-à-dire à la fécondation de la grille mythique par le réel. Et à un deuxième niveau il peut être lu également comme une condamnation implicite de la tentation univoque de l'idéologie nationaliste : il s'agit bien d'une démonstration de la nécessité de dire la tragédie pour naître à l'Histoire.

Du fait de leur mauvaise lecture de l'histoire ou de leur transgression des lois de l'échange dans la polysémie mythique, Lakhdar, Mourad et Rachid, qui figurent dans le roman les divers discours mythiques, sont des orphelins de *contes,* qui ne peuvent se réintégrer dans une filiation idéale. Mustapha au contraire, à travers ses *écrits,* leur oppose un véritable *roman* du bâtard, selon la définition qu'en donne Marthe Robert et que reprend Mireille Djaïder : au lieu de la nostalgie de l'identité, il développe au contraire, par le genre romanesque, le pouvoir de l'écrit historique sur l'altérité. Résolument enraciné dans le présent, Mustapha assume la tragédie familiale qu'engendre sa participation au 8 mai 1945. Ses différents carnets puis son *Journal* passent par les différentes fonctions du récit que développaient séparément les itinéraires des autres protagonistes, dont la dimension romanesque de leur écriture est également lecture au présent.

Mais en même temps ces écrits développent, à partir de l'inscription dans le présent de l'écriture romanesque, un nouveau discours mythique dont on reconnaît la circularité (il y

parle de Nedjma au début et à la fin du roman), tout comme le rituel d'individuation, d'un de ses récits à l'autre, lequel est également celui de la plupart des contes oraux. Surtout, Mustapha est à la fois récitant et romancier, et concurrencé dans ce deuxième rôle par l'auteur. Aussi l'auteur le détruit-il comme tel en lui faisant revivre le drame originel au lieu de l'inverser, dans l'épisode final de la villa.

L'itinéraire de Mustapha met ainsi à jour le lien fatal entre histoire familiale et histoire tribale, entre présent et passé. Il souligne que l'écriture du roman, qu'il représente, est bien le lieu d'une rencontre et d'un déchirement entre genres hétérogènes. Mais lui aussi délivre comme Lakhdar cette signifiance générique à travers l'épisode de son échec : la rencontre ambiguë des genres que développe le roman ne peut faire l'économie de la tragédie. Dans la tragédie, le mythe comme le roman découvrent l'autre côté de leur ambivalence. L'épisode du Nadhor multiplie les opacités, en partie parce qu'en inversant les apparences il met à jour l'indicible : l'origine biographique du sujet écrivant, mais aussi le négatif fatal de l'histoire. Inscription de l'historicité nécessaire pour son efficacité idéologique, *Nedjma* est aussi le lieu où s'amorce la ruine de tout projet idéologique comme de toute dynamique historique. L'ambivalence de l'étoile et du cercle sur laquelle repose la spatialité de Nedjma-forme fera place, dans le passage au théâtre et au livre suivant, à une dissociation de ses deux termes, qui signe à la fois une ruine de la polyphonie et une ruine du projet idéologique.

Au symbolisme stellaire des deux romans répond en effet le cercle tragique du théâtre qui leur est contemporain. Lakhdar héros épique dans *Nedjma* n'y est plus que le « cadavre *encerclé* », cependant que l'ensemble de la tétralogie, qui se termine sur la mort des survivants dans « Les Ancêtres *redoublent* de férocité » (le redoublement est en quelque sorte la figure temporelle du cercle) puis sur le *monologue* du « Vautour », se donne pour titre *Le* cercle *des représailles.*

Mais à l'ambivalence étoile-cercle que dessinent à la fois le roman *Nedjma* et ce jeu de correspondance avec le théâtre qui en

est contemporain, le roman suivant, *Le polygone étoilé,* substitue le monologisme dégradé du seul symbolisme stellaire, que souligne la redondance de ce titre. La tautologie qu'installe le redoublement de l'un à l'autre des deux termes de ce titre met en évidence la perte de l'ambivalence qui était contenue quelques années plus tôt dans le titre, arabe de surcroît, de *Nedjma.*

Or cette perte de l'ambivalence est paradoxalement aussi perte du projet idéologique. Mireille Djaïder suggère en effet une opposition possible entre le titre arabe du premier roman, dont la subversion générique n'empêche pas une construction très forte, et le titre français du suivant, qui désigne essentiellement les champs d'exécution et les camps d'internement, parallèlement à une perte d'organisation structurelle qui correspondrait à une perte du sens idéologique dans une Algérie nouvelle privée d'avenir politique en même temps que l'écriture y est privée d'avenir romanesque : « La Révolution a mis désormais l'écrivain au centre d'un débat où, enfermé dans sa contradiction fondamentale, il n'est plus que le jumeau malheureux et mortel de Nedjma. Celle-ci réconciliait les notions d'identité et de différence; l'écrivain acculturé, double relié au patriarche, ne forme plus avec lui qu'une triade explosée et coercitive. » Ainsi, « les limites de la dynamique mythique condamnent l'avenir romanesque après avoir permis l'avènement d'une forme nouvelle » [10].

L'espace tragique

L'ambivalence de la production mythique dans *Nedjma* nous amène pour finir à la notion d'ambiguïté dont des réflexions récentes sur la tragédie ont fait l'une des clés de ce genre chez les Grecs, l'opposant précisément à la. vérité *une* de la philosophie platonicienne [11]. La fin des *Ancêtres redoublent de*

---

[10] Djaïder, *op. cit.,* p. 11-15.

[11] « La tragédie est contraire à cette logique philosophique qui veut que de deux propositions contradictoires, si l'une est vraie, l'autre doit nécessairement être fausse. L'homme tragique apparaît de ce point de vue solidaire d'une autre logique qui n'établit pas une coupure aussi tranchée entre le vrai et le faux : logique de rhéteurs,

férocité illustre exactement le double sens de la tragédie : mort de la Femme sauvage et de Hassan, Mustapha aveuglé et pris, le chœur encerclé par les soldats, mais annonce par ce même chœur d'un avenir de lutte positive. Or Mustapha, ici, est aveuglé comme Œdipe, mais par les coups du Vautour, *double* de l'Aigle de la Tribu. Le dédoublement dont on a vu l'importance chez Kateb est une figure tragique qui remonte à l'ambivalence du geste fondateur. Le remplacement funeste de l'Aigle « noble et puissant » par « l'oiseau de la mort et de la défaite » signe la perte, dans l'Histoire, de cette ambivalence fondatrice. Et la victime en est Mustapha le clairvoyant, en qui on a vu le personnage le plus historique de *Nedjma.*

« Ce sont des âmes d'ancêtres qui nous occupent, substituant leur drame éternisé à notre juvénile attente, à notre patience d'orphelins ligotés à leur ombre de plus en plus pâle, cette ombre impossible à boire ou à déraciner — l'ombre des pères, des juges, des guides que nous suivons à la trace, en dépit de notre chemin », dit Rachid à Mourad dans *Nedjma* (p. 97). Comme les héros tragiques, les personnages de *Nedjma* vivent entre deux univers et deux langages qui se manifestent en eux simultanément, celui du passé et celui du présent, celui du mythe et celui de l'Histoire. Ils succomberont à l'intrusion de cette Histoire dont pourtant ils appellent la venue. Et comme eux, les villes dans *Nedjma* sont victimes de leur « spectre ennobli » : « ce qui a disparu fleurit au détriment de ce qui va naître » (p. 175). Le conflit entre deux temps, entre deux langages, se développe dans une relation spatiale indispensable à la résonance du mythe.

Ici, l'opacité de l'écriture de *Nedjma* prend sa pleine dimension : pluralité, résonance multiple du sens dans sa production mythique, elle est également ambiguïté du signifiant,

---

logique sophistique qui, à l'époque où s'épanouit la tragédie, fait encore une place à l'ambiguïté puisqu'elle ne cherche pas, sur les questions qu'elle examine, à démontrer l'absolue validité d'une thèse, mais à construire des *dissoi lôgoi,* des *discours doubles* qui, dans leur opposition, se combattent sans se détruire, chacune des deux argumentations ennemies pouvant, au gré du sophiste et par la puissance de son verbe, l'emporter sur l'autre à son tour » (Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne,* Paris, Maspero, 1972, p. 19-40.).

d'où peut surgir le tragique. L'entreprise de *Nedjma* est en partie celle du déchiffrement d'un sens. La tragique destinée des héros de Kateb, aussi bien dans *Nedjma* que dans *Le cercle des représailles,* est d'être les déchiffreurs d'une réalité à venir, et de mourir pour ce déchiffrement. La génération d'Ali, le fils de Lakhdar et de Nedjma, pourra mourir, ou vivre, pour la réalité découverte de la nation. Celle de Lakhdar, de Mustapha, de Rachid comme de Nedjma ne peut que mourir des difficultés de cette découverte, prisonnière qu'elle est d'une signification encore oblitérée par la malédiction des ancêtres. Nedjma est un signe ambigu, un mot opaque. Hassan et Mustapha, dans *Les ancêtres redoublent de férocité,* meurent de n'avoir su déchiffrer la Femme sauvage, ou de n'en avoir déchiffré qu'un seul sens. Si le déchiffrement seul produit l'avenir, il est aussi la perte du déchiffreur. C'est en quoi les personnages de *Nedjma* sont tragiques, dans cette œuvre ainsi bâtie sur le *renversement* des valeurs lorsqu'on passe de l'un à l'autre des plans de signification indissociables de l'ambivalence initiale.

C'est grâce à cette figure tragique du renversement que le *creux* dessiné par l'absence d'une parole de Nedjma au milieu des récits qui gravitent autour d'elle prend toute sa signification. Ces récits sont produits par l'absence même de sa parole, et débouchent chacun, y compris celui de Mustapha, sur l'échec du protagoniste-locuteur. Le creux est, certes, producteur de sens, mais le sens ultime, si l'on retourne la proposition, n'est-il pas en dernier ressort l'absence, le manque, cette quatrième branche qui n'est pas là lors de la figure finale de la dispersion? N'est-il pas dans ces « ombres » qui se « dissipent sur la route » comme le sens, comme la direction non précisée que prend Mustapha le protagoniste le plus proche d'une signification ? Aussi Rachid comme le Vautour est-il un être « sans ». Le Vautour est veuf, dans *Nedjma* (p. 133) comme dans *Le cercle des représailles.* Quant à Rachid, alors même qu'il dévoile le sens ultime, il n'est plus qu'une « ombre sans fusil, sans femme, ne sachant plus que tenir une pipe; pseudo-Rachid issu trop tard de la mort paternelle, comme l'oued El Kebir ne prolongeant que l'ombre et

la richesse du Rhummel, sans lui restituer sa violence ancienne » (p. 180).

Ici l'opacité tragique, l'obsession de la mort du signifiant au moment même où il délivre le sens, rejoignent la violence du mythe. C'est alors l'ironie tragique. Celle qui consiste à montrer comment, au cours du drame, le héros se trouve littéralement « pris au mot », un mot qui se retourne contre lui en lui apportant l'amère expérience du sens qu'il s'obstinait à ne pas reconnaître. Dans la geste légendaire des Keblouti, Keltoum a perdu la tête de Keblout, mais elle a également et en même temps perdu la tête. Elle est, elle aussi, prise au piège des mots. Sa folie devient celle de Nedjma, qui devient à son tour et avec elle la Femme sauvage. Or, de même que l'absence de la parole de Nedjma dans le roman génère les récits des quatre amis qui gravitent autour d'elle, de même la tête *perdue* de Keblout dessine ce *creux* d'où s'élève tout le texte katébien.

Car non seulement la tête de Keblout, mais encore son *livre* est perdu : et s'il n'était lui-même, comme le suggère encore Jacqueline Arnaud, qu'une reconstitution imaginaire[12] ? Ainsi Keblout ne tirerait sa réalité que du texte katébien, lequel à l'inverse ne serait pas né si Keblout en personne n'avait pas rendu visite à Rachid dans sa cellule de déserteur (IV, 1, 2) : n'est-ce pas également dans sa prison que Kateb se serait véritablement découvert écrivain ? Or, on a vu que ce court chapitre de la visite en rêve de Keblout à Rachid génère tout le récit, probablement irréel dans la vraisemblance diégétique, du pèlerinage au Nadhor, dans lequel Naget Khadda voit la matrice d'écriture du livre et le lieu diégétique de naissance de l'auteur à sa propre écriture. Mais le Nadhor n'est à tout prendre qu'un lieu déserté, pour ne pas dire un désert. Peut-être avant tout un *manque :* celui-là même dont procède l'écriture du roman. Roman dont l'envers, le renversement tragique, est précisément cette prison des mots, de ses propres mots, où finit Rachid.

On est donc amené à s'interroger sur la nature même de cette

---

[12] Arnaud, *op. cit.,* p. 800 et 811.

béance qui s'ouvre pour Rachid dans sa cellule de déserteur, parce que c'est d'elle que procède la tension tragique de tout le roman, c'est-à-dire ce *désir* par lequel *Nedjma* est générateur du sens historique. Or *Nedjma* est « autobiographie plurielle », et sous ce pluriel on peut être tenté de rechercher le singulier : l'inscription biographique de Kateb lui-même dans son œuvre. Après tout, notre propre biographie n'est-elle pas la mesure première que nous avons tous de l'Histoire et du temps qui lui est propre ? Bien plus, ne peut-on pas dire que, dans une certaine mesure, le passage du temps mythique au temps historique se fait par le surgissement de l'individu, lequel est également une des dimensions fondamentales de la tragédie ?

L'absence d'une parole-Nedjma désigne alors celle d'une autre parole. Celle des profondeurs ? Produits par les récits au lieu d'en produire l'action dans leurs caractères, les quatre amis semblent se réduire à n'être que des fonctions. Au moment même où ils manifestent le surgissement biographique, ils endossent le masque par lequel le récit les fait être et les individualise. Et en ceci encore ils ne sont pas loin des personnages de la tragédie grecque, individualisés par leur masque qui les camoufle en même temps qu'il les révèle, cependant que le chœur, anonyme, n'a point besoin d'être masqué. Mais le masque désigne la double réalité de celui qu'il expose, et de même l'auto-représentation des personnages de Kateb par le récit qui feint de ne pas être celui de l'auteur, souligne l'ambivalence de cette représentation. Ambivalence qui invite à écouter la résonance multiple d'une voix derrière la représentation pourtant réelle du masque, à découvrir *l'autre côté*.

Mustapha est celui des quatre amis qui parle (écrit) le plus de son enfance, laquelle ressemble beaucoup à celle de Kateb lui-même, lui aussi fils d'oukil [13]. Or le père de Mustapha est d'abord un homme qui dort et dont le sommeil attire l'attention de son fils sur ses pieds, à l'ongle déformé (p. 210) : rappel des orteils coupés de Si Mokhtar pendant son sommeil au Nadhor ? Cette

---

[13] Avocat musulman.

notation ne serait cependant guère significative si le même épisode du Nadhor dans sa scène essentielle (le bain de Nedjma), n'était implicitement désigné par le figuier, l'eau et le chaudron, dans le souvenir d'enfance le plus important de Mustapha : « J'ai appris l'alphabet français à ma mère, sur la petite table entourée de coussins, devant le *figuier* qui a failli mourir, dans les émanations de *l'eau* moisie (y a pas de fontaine chez nous; Mère fait la vaisselle et la lessive dans d'immenses *chaudrons) »* (p. 212).

Ces lignes sont d'abord particulièrement biographiques et préfigurent celles, à la fin du *Polygone étoilé,* où l'auteur décrit la même situation, qu'il nomme « la gueule du loup » en assumant directement le « pacte autobiographique ». En ce sens le passage de Kateb, entre *Nedjma* et *Le polygone étoilé,* d'une « autobiographie plurielle » biaisée à une autobiographie singulière assumant le pacte du genre, est également à inscrire dans une évolution historique. Ce n'est point un hasard si *Le polygone étoilé* se termine précisément sur cette scène : l'espace maternel est peut-être brisé, comme la polysémie qu'on a vue se perdre d'un titre à l'autre, mais il est définitivement historique. Cependant, plus de figuier ni de chaudron dans *Le polygone étoilé :* même si l'un et l'autre existaient peut-être dans une des maisons d'enfance de l'auteur, l'important est ici qu'ils renvoient, non à un référent autobiographique, celui du « pacte référentiel » selon Lejeune, mais à un autre récit de *Nedjma :* celui du bain de l'amante au Nadhor. Renversons donc la perspective et parlons de cet épisode du bain de Nedjma. Rappelons d'abord que selon Jacqueline Arnaud tout l'épisode du Nadhor pourrait n'être que rêvé, c'est-à-dire irréel. Comme le récit de Rachid à la fumerie, il se dissout dans la fumée de l'herbe. Il s'agit donc bien d'un récit qui n'arrive pas à se réaliser, à prendre corps : corps du référent narratif, corps aussi de Rachid et Nedjma qui n'arrivent pas à se rejoindre sexuellement [14], corps du nègre dont on ne sait s'il existe

[14] « Nedjma s'était couchée près de moi [...] et les deux figues brunes, mûrissantes, ouvertes aux premières patrouilles de fourmis, me faisaient gémir avec sévérité contre ma présence dans un verger trop chargé dont je me sentais obscurément gardien, visé de toutes parts pour la problématique possession de Nedjma » (p. 140).

réellement ou s'il n'est pas lui aussi un fantasme dû à l'herbe. Certes, cet épisode joue sur la tension extrême entre le désir et l'impossibilité de le réaliser, Nedjma semblant d'autant plus exhibée-offerte qu'elle est, dans tous les sens du terme, intouchable. Elle n'est qu'un être créé par la parole de Rachid :

> *je ne pouvais lui dire*
> . . . .
> *Encore ému des chants brisés de mon enfance, j'aurais voulu traduire à la créature que le nègre dévorait des yeux ce monologue des plus fous*
> . . . .
> *Fallait-il lui parler de ce nègre, et lui conseiller*
> . . . .
> *Mais je ne pouvais rien dire de cela devant Nedjma, me contentant de l'énoncer à voix basse, murmurant pour moi-même le peu de mots capables de suggérer le mystère de pareilles pensées...* (p. 136, 138, 139, 140).

L'essentiel de ce passage, au-delà de toutes les significations symboliques qu'on a pu lui trouver, est donc bien cette mise en regard d'une parole qui ne peut se dire. Et cette parole est celle de l'enfance, dont elle entend les « chants brisés ». Parole dans laquelle Nedjma deviendrait ce qu'elle ne peut devenir dans le roman, et que Rachid indique dans des phrases où perce l'humour de l'auteur : la mère :

> *J'ai honte d'avouer que ma plus ardente passion ne peut survivre hors du*

La problématique réalisation, pour une lecture psychanalytique de dénotation, est bien entendu celle de l'inceste, dans cet « autre côté » où le nègre pourrait bien représenter le père, puisqu'il est aussi le gardien de la loi. Du retournement du voyeurisme de la scène initiale en une impossible tentative d'auto-engendrement. Mais l'intérêt de cette lecture pour notre propos est très maigre, dans la mesure où elle isole un élément du récit pour le mettre en relation avec un réfèrent — vrai ou supposé — extérieur au texte. Le développement des strates du paradigme, si ingénieux qu'il puisse être, ne nous révélera rien de plus sur le fonctionnement de ce syntagme qu'est avant tout le texte. Qu'importé quel est le réfèrent auquel peut renvoyer le nègre : ce réfèrent n'est intéressant que s'il permet de préciser davantage la fonction dans le texte de ce nègre avec la réalité duquel Kateb joue malicieusement : il est le destinataire d'une parole impossible. Parole impossible, peut-être, parce que je ne puis parler dans l'avant de ma conception et encore moins, par cette parole, intervenir sur cette conception. Mais d'abord *parole* impossible, dont l'impossibilité, même si elle révèle mon désir caché, ou celui de l'auteur, n'est intéressante que parce qu'elle a aussi valeur syntagmatique : qu'elle fait fonctionner et résonner le texte du *roman publié,* quel que soit par ailleurs le *roman inavouable.*

> *chaudron*
> . . . .
> *C'est pourquoi, plutôt que de te promener au soleil, je préférerais de beaucoup te rejoindre dans une chambre noire, et n'en sortir qu'avec assez d'enfants pour être sûr de te retrouver. Et seule une troupe d'enfants alertes et vigilants peut se porter garante de la vertu maternelle*... (p. 139-140).

Pourtant, la maternité, Nedjma la connaîtra, mais grâce à Lakhdar, et dans un texte différent, théâtral et historique *Le cadavre encerclé.* L'enfance ne peut être rejointe que dans l'action historique. C'est pourquoi dans *Nedjma,* elle n'est prêtée qu'à Lakhdar, lui aussi « savoureux têtard » d'une mère « héroïne analphabète », tous deux « mère et fils et amants, au sens barbare et platonique » (p. 194), et à Mustapha, protagoniste le plus proche de l'historicité romanesque. Or, Lakhdar et Mustapha sont cousins *par les mères.*

Rachid peut dire le sens mythique, dans des récits qui se diluent de plus en plus dans l'irréalité. Même si celle-ci affleure dans un chapitre rapide narrant sa passion pour l'institutrice (IV, A, 10, p. 163-166), Rachid ne peut véritablement rejoindre l'enfance, car l'espace maternel dont il rêve est fuite hors de l'Histoire, refuge dans la chimère. Sa cellule est celle du déserteur, non celle du militant. Quant à l'épisode du Nadhor dont l'irréalité souligne tout ceci, c'est un échec puisqu'on y cherche les origines dans une antériorité mythique au lieu de les chercher dans l'action, laquelle dessine un à-venir historique et restitue le déroulement du temps, permettant de ce fait la mise en perspective réciproque de l'enfance et de l'action chez Lakhdar et Mustapha.

De ces deux protagonistes on connaît l'enfance parce qu'on connaît leur participation au 8 mai 1945, et réciproquement. Le récit de l'enfance de Rachid n'est qu'un prétexte pour parler de l'institutrice, de Si Mokhtar et de Constantine, et l'on a vu par ailleurs Rachid perdre sa mère dans sa poursuite chimérique de l'ombre du père, par exemple dans l'épisode du Nadhor pendant lequel sa mère meurt à son insu. Le récit de l'enfance de Mourad n'est qu'un autre prétexte transparent pour nous expliquer sa

présence dans la villa Beauséjour. Or, Mourad s'est également trompé de sens historique en tuant M. Ricard, et c'est Rachid qui cherche à donner à cet acte la signification qu'il aurait pu avoir (p. 177), mais n'arrive pas plus que pour les chants brisés de l'enfance dans la scène du chaudron à la *dire*. Là encore, Mustapha seul saura donner à l'acte de Mustapha sa pleine signification : Mustapha possède et dit le sens historique parce qu'il est le protagoniste doté par l'auteur-narrateur d'une enfance, qui de plus ressemble à la sienne.

Ceci est d'autant plus marqué que la page du carnet de Mustapha où le sens du meurtre de M. Ricard par Mourad est donné coupe le récit de Rachid au *fondouk* où il est question de Mourad. Et c'est encore plus significatif lorsqu'on voit qu'à cette quatrième partie centrée sur Rachid comme la précédente l'était sur Rachid et Mourad, succède et s'oppose la cinquième centrée sur l'enfance et l'engagement politique de Lakhdar et Mustapha réunis. Plus : tandis que la quatrième partie se termine, dans les vapeurs de l'herbe et sur le « gouffre nocturne », dans l'impuissance de la parole (p. 190), la cinquième partie, par le récit de l'enfance, débouche sur l'efficacité de l'écrit politique de Mustapha lycéen qui sera « exclu pour huit jours » (p. 222). Et cette première exclusion du lycée préfigure celle du 8 mai 1945. Par ailleurs l'enfance de Mustapha, loin de l'identité mythique close sur elle-même qui hante les récits de Rachid, est celle de la rencontre pittoresque et réelle de deux communautés. Monique, dont le « sillon rougeoyant » entrevu trouble l'enfant, pourrait même apparaître comme un autre double réel de la Nedjma du chaudron.

L'espace réel de l'enfance de Mustapha, qui s'oppose à l'espace chimérique des origines poursuivi par Rachid, est donc espace historique comme l'itinéraire de ce protagoniste, du moins jusqu'à cette scène de la villa où, enfermé avec Nedjma à la place de Mourad, il est rattrapé par la répétition de la confusion originelle consécutive à l'erreur de lecture de Lakhdar. Le vrai récit des origines n'est pas le mirage de Rachid au Nadhor, après sa parodie de voyage à La Mecque, mais la réalité de l'enfance

de Mustapha que désigne l'épisode du chaudron. On peut donc se demander si dans *Nedjma* le passage du mythe à l'Histoire, ou plus précisément du mythe rétrospectif des origines à celui de la nation entrevue dans l'avenir, ne se fait pas obligatoirement par la prise en charge du biographique, et plus encore de l'autobiographique. Mais en même temps Kateb dépasse très largement cette fonction référentielle de la biographie en lui donnant valeur fondatrice et mythique : l'éclatement originel, celui-là même de la tribu des Keblouti, n'est-il pas ce saut dans la « gueule du loup » de la fin du *Polygone étoilé,* où les rôles de l'espace maternel, comme son histoire, sont retournés ?

C'est grâce au récit de l'enfance de Mustapha qu'un second récit du 8 mai 1945 est possible. Mais inversement, c'est grâce à l'historicité de sa mort le 8 mai 1945 dans *Le cadavre encerclé* que Lakhdar y « retrouve le cri de sa mère en gésine ». La chanson des bagnards de Lambèse ne s'adresse-t-elle pas d'instinct à la mère (p. 41-42) ? Cette ambivalence du temps de l'espace maternel, d'une part refuge et continuité, de l'autre histoire active, va faire de la mère le personnage tragique de la Femme sauvage que ne pouvait être encore Nedjma. C'est pourquoi Nedjma est le noyau absent du roman. La Femme sauvage parle, mais c'est sur l'espace tragique de la scène, tout entier enfermé dans l'action historique. En passant de l'espace du roman à celui de la scène, Nedjma devient mère, acquiert la parole et rejoint le maquis à la fois.

Keltoum, en tranchant la tête de Keblout, a renversé le sens de l'histoire traditionnelle de la vierge au dragon sauvée par le beau chevalier, nous dit Jacqueline Arnaud : la parole féminine est révolution immémoriale, et en même temps historique : Keltoum ne rejoint-elle pas les porteuses de bombes dont parle Fanon? C'est pourquoi le ravin de la Femme sauvage est un refuge de maquisards bien connu. Mais il est aussi le ravin du Rhummel où Nedjma fut conçue, dans une confusion que répète celle de la nuit à la villa Beauséjour. Erreur, confusion, folie de la Femme sauvage comme de la mère de Mustapha, folie prêtée au nègre du Nadhor (p. 150) : c'est bien d'un « autre côté » encore qu'il s'agit. Dans

le moment même où l'Histoire se produit, crée ses symboles, cet « autre côté » montre dans une ironie suprême qu'il ne saurait y avoir de sens un, que la vie et la mort n'existent pas l'une sans l'autre. Et que Nedjma ne peut être le pays entrevu que parce qu'elle est aussi 1' « étoile de sang jaillie du meurtre pour empêcher la vengeance, Nedjma qu'aucun époux ne pouvait apprivoiser, Nedjma l'ogresse au sang obscur comme celui du nègre qui tua Si Mokhtar, l'ogresse qui mourut de faim après avoir mangé ses trois frères » (p. 179).

Prolongements

« Une seule œuvre de longue haleine, toujours en gestation »

« Le lecteur, de longue date, était averti que *Nedjma, Le cercle des représailles, Le polygone étoilé,* les poèmes à paraître en un prochain volume, sont une seule œuvre de longue haleine, toujours en gestation », dit Kateb dans le « Prière d'insérer » du *Polygone étoilé.* On a déjà vu que bien souvent les significations de *Nedjma* se précisent si on en met le texte en relation avec le théâtre réuni sous le titre *Le cercle des représailles,* ou même avec *Le polygone étoilé,* publié cependant dix ans plus tard, mais dont une grande partie des textes sont contemporains de ceux qui composent *Nedjma.* Un travail plus approfondi, que Jacqueline Arnaud avait entamé, devrait aller plus loin et confronter *Nedjma* avec les centaines de pages non publiées de cet auteur[1] dont l'œuvre protéiforme se développe cependant à partir d'un noyau central souvent repris.

Les textes publiés de Kateb Yacine font éclater de toutes parts la clôture de l'idée même de livre, telle qu'elle est imposée par la matérialité de l'écrit, consigné en un volume, le plus souvent considéré comme définitif et invariable. Ces textes épars tissent tout un réseau de correspondances les uns avec les autres, qu'ils soient publiés en volumes ou disséminés dans des revues, parfois même non publiés. « Toujours en gestation », cette œuvre invite de ce fait son lecteur attentif à élaborer lui-même quelques-unes de ses possibilités virtuelles.

Taïeb Sbouaï a pu ainsi consacrer une rapide étude à *La*

---

[1] Jacqueline Arnaud en a publié une partie dans Kateb Yacine, *L'œuvre en fragments,* Paris, Sindbad, 1986.

femme sauvage, ce montage de divers textes de Kateb que représenta Jean-Marie Serreau au théâtre Récamier en 1962-1963 et qui n'a jamais été publié dans cette version. Mais il invite son lecteur à recomposer l'ensemble à sa guise : « Ce n'est là que l'une des configurations possibles d'un texte qui n'a cessé de bourgeonner à force d'ajouts inédits [...]. Le lecteur peut proposer d'autres configurations et jouer avec les innombrables valences qu'offre une structure circulaire. » [2] La lecture active déjà soulignée pour la mise en signification de *Nedjma* devient ainsi lecture ludique et créatrice, lecture-participation qui inscrit le lecteur dans le cercle de la « halqa » [3] formé avec le conteur traditionnel, et pointe l'oralité. Lecture qui met en question la notion sacralisée d' « œuvre » définitivement fixée par sa publication, et développe de ce fait au niveau du support du message la mouvance du sens à laquelle nous conduisaient déjà l'ambiguïté sémantique et le vacillement des genres dans *Nedjma.*

Pourtant, généraliser l'observation reviendrait à se priver d'une autre virtualité sémantique que cette mouvance des textes katébiens contient, le jeu entre le mouvant et le fixe, lui-même signifiant : ne peut-il pas désigner par exemple le travail d'écriture et de lecture ? On a vu en effet que si le sémantisme comme la définition générique de *Nedjma* sont ambigus et mouvants, sa composition, sans être « classique », n'en est pas moins extrêmement rigoureuse pour une lecture approfondie. Dès lors cette clôture formelle qui fait de *Nedjma* malgré les échos d'autres textes que soulève le roman, une œuvre « finie », fixée, s'oppose précisément à toute la mouvance sémantique et générique dans laquelle elle prend sa signification : cette opposition devient à son tour productrice de sens. Inscrit dans un foisonnement de textes mouvants, publiés, représentés ou inédits, *Nedjma* s'impose comme *l'œuvre,* comme une sorte de totalité. Ceci fait dire à Marc Gontard que les autres textes du même cycle nuisent à

---

[2] Taïeb Sbouaï, *La femme sauvage de Kateb Yacine,* Paris, Arcantère, 1985, p. 21. On trouvera les passages de *La femme sauvage* non réunis dans *Le cercle des représailles,* dans *L'œuvre en fragments, op. cit.*

[3] Cercle des auditeurs autour du conteur traditionnel.

l'autosuffisance fonctionnelle de *Nedjma :* ne peut-on pas dire au contraire qu'ils la soulignent, et renforcent en même temps le processus de signification en écho qu'on a mis en lumière dans le texte majeur qu'est le roman ?

Le surgissement du sens de *Nedjma* dans *Le cercle des représailles,* qu'accompagné celui de Nedjma comme personnage-locuteur, se double d'un renforcement de la dimension tragique du récit. Le théâtre rassemblé sous le titre significatif du *Cercle des représailles* s'inscrit dans une victoire de l'enfermement sur la dispersion, là où le roman vivait de la complémentarité des deux figures spatiales contenues dans son titre. L'ouverture finale de *Nedjma* sur l'échappée vers l'Histoire des deux héros « positifs » Lakhdar et Mustapha, aboutit dans le théâtre à l'encerclement du cadavre du premier dans la première tragédie du cycle, et à l'aveuglement du second dans la deuxième. Tel un supplicié sur l'instrument de sa torture, Lakhdar se retrouve suspendu à l'arbre de cette nation qu'il voulait voir surgir. Et tel Œdipe, Mustapha sera aveuglé par sa trop grande clairvoyance. Le sens que le théâtre donnait au roman est sacrifié en même temps qu'il apparaît, dans la tragédie. Et cependant l'une des versions de *La poudre d'intelligence,* l'intermède comique de la tétralogie, se termine par le surgissement d'Ali, fils de Nedjma et de Lakhdar, qui en costume de maquisard annonce l'Algérie indépendante.

Le renversement est ainsi, d'une œuvre à l'autre comme à l'intérieur de chaque ensemble de textes, une des figures majeures de la production du sens. Ali surgit au beau milieu d'une fantasmagorie orientale de pacotille exhibée comme la plus éloignée possible du contexte politique réel de la lutte algérienne pour l'Indépendance, dont les tragédies étaient bien plus proches. On aurait pu s'attendre à ce que ce rôle d'annonciateur de la libération collective soit assumé par Lakhdar : ce dernier n'est-il pas dans *Le cadavre encerclé,* selon Jacqueline Arnaud, le héros hégélien par excellence, puisqu'il est « celui qui a passé par toutes les épreuves du drame collectif : émigration, lutte politique, prison, torture, et peut à ce titre représenter un destin

commun »[4] ? Or Lakhdar ne ressurgit, sous la forme du Vautour dans *Les ancêtres redoublent de férocité,* que pour dessiner autour de Nedjma le cercle, encore, de la malédiction des ancêtres. La tragédie ruine la dimension épique de ce personnage. Dans un retournement ultérieur, Ali pourra précisément assumer une fonction épique parce que rien ne l'y prédestinait : parce qu'il surgit pour ainsi dire de rien.

Cette signification surgie du renversement, en ce qu'il a de plus imprévisible et gratuit, est peut-être ce qui manifeste en même temps que le sens n'est crédible que ludique ? La dimension ludique gouverne, quelques années plus tard, le rassemblement de textes qui constituera *Le polygone étoilé.* Pourtant la signification, cette fois, sera différente. L'espièglerie d'Ali ouvrait la clôture du « Cercle des représailles » vers un avenir possible. La redondance du titre du *Polygone étoilé* semble exclure tout foisonnement sémantique nouveau, cependant que la structure de ce texte (qui ne s'appelle plus « roman ») est le plus colossal défi à la clôture de l'œuvre.

L'agencement théâtral était modulable, comme on vient de le voir pour *La femme sauvage. Le cercle des représailles* cependant est une forme close reproduisant le modèle consacré de la tétralogie antique. *Le polygone étoilé* au contraire, en opposition avec la clôture sémantique de son titre, est le texte ouvert par excellence, la mouvance générique absolue, et ce dès cette absence d'indication du genre qu'on vient de relever sur la couverture du livre. Ce texte dont le titre parodie celui de *Nedjma* dans le pléonasme, est en même temps le contraire absolu du premier roman, dont la forme close était couronnée par un titre polysémique, et donc ouvert. Mireille Djaïder a montré qu'on peut lire dans ce passage d'un titre à l'autre, parallèle à une dissolution de la forme, une figuration de la perte du sens qui caractérise la situation de l'intellectuel dans l'Algérie nouvelle. On voudrait suggérer ici rapidement que c'est à partir de cette ruine de la polyphonie que, grâce encore à la figure du renversement, *Le*

[4] Arnaud, *op. cit.,* p. 651.

polygone étoilé va produire un sémantisme générique nouveau, surgi comme Ali de l'inattendu, de l'imprévisible. Et que ce sémantisme jaillit précisément de la complémentarité qui se dessine de ce fait entre *Le polygone étoilé* et *Nedjma,* véritable symétrie signifiante.

De même que son titre redondant ferme le sémantisme que celui de *Nedjma* laissait ouvert à tous les possibles, *Le polygone étoilé* clôt, en leur donnant une «-suite » et une « fin », divers récits laissés en suspens dans le roman. Ainsi, de l'histoire de Marc, le soldat français dont Lakhdar découvrait la photo dans le sac de Nedjma, dessinant ainsi une nouvelle énigme sans la résoudre. Son histoire est ici racontée par Mourad à Rachid (autre retournement par rapport à la situation inverse en troisième partie de *Nedjma)* dans la villa Beauséjour désertée, peu avant la mortelle randonnée jusqu'au Bain des Maudits (p. 166), où Rachid et Marc meurent ensemble. De la même façon les quatre amis-locuteurs de *Nedjma,* dont l'un était toujours manquant, se retrouvent ensemble dans ce camp énigmatique, épisode majeur du *Polygone étoilé* avec celui de l'émigration de Lakhdar : le quatrième manquant ou la sortie finale de Lakhdar dans *Nedjma* sont ainsi récupérés, par la clôture du quatuor dans la clôture du camp pour le premier, par la situation sociologiquement connue de l'émigration pour le second : dans les deux cas la dérive sémantique et narrative possible dans *Nedjma* est close, la polysémie amputée.

Le polygone étoilé introduit cependant la distorsion dans divers aspects de *Nedjma,* par exemple dans le traitement du temps. Dans *Nedjma,* le temps diégétique était éclaté. Mais, si complexe que fût leur agencement, les différentes chronologies concurrentes se distinguaient l'une de l'autre en ayant chacune sa propre cohérence interne. Elles ne se confondaient pas. *Le polygone étoilé* au contraire joue sur l'ambiguïté temporelle, particulièrement dans les séquences du camp. La quasi-absence d'indicateurs permettant de situer sans équivoque ces séquences amène le lecteur à les lire aussi bien par rapport à la situation coloniale que par rapport à l'Indépendance. La description de la genèse du *Polygone étoilé*

que fait Jacqueline Arnaud peut fournir une explication à cette hésitation apparente par des dates de composition différentes. Mais il est évident que Kateb a maintenu cette ambiguïté propice à une signification pour le moins malicieuse, que lui fournissaient les aléas conjugués de son travail et de l'Histoire. La *fusion* de la chronologie produit le sens inattendu.

Cette fusion gomme également l'individuation des héros dont le quatrième manquant était un des éléments dynamiques dans *Nedjma.* Réunis, certes, les quatre amis sont ici avant tout fondus dans un destin collectif dont, perdant leurs noms, ils ne sont plus chacun qu'un avatar. Ils représentent respectivement, dit Jacqueline Arnaud, « l'exil, le bagne, la folie, la mort, quatre "vérités" qui ne sont pas, chacune, destin d'un être unique, mais facette de la condition commune. Le nom même de « polygone » fait planer sur tous l'ombre de la mort, Visage d'hôpital rejoint Mustapha au bord de la folie, Visage de prison est l'anonyme de tous les bagnes; quant à l'exil, Lakhdar y retrouve des compagnons innombrables : il n'est plus de héros » [5].

Nouvelle ambiguïté, mais combien plus pauvre, la confusion ainsi systématisée est celle d'une commune destinée bloquée, là où *Nedjma* montrait une génération sacrifiée, certes, mais « rampant à la découverte des lignes (...) afin qu'un autre engage la partie » (p. 187). La « partie » annoncée par Mustapha dans le roman de 1956 ne serait-elle plus dix ans plus tard que le cul-de-sac de ce camp-fosse dans laquelle dès les premières lignes du *Polygone étoilé* les quatre amis et d'autres comparses « étaient tombés dans un grand cri, les yeux fermés », et où « ils se sentirent aussitôt prisonniers » (p. 7) ? N'y a-t-il d'alternative qu'entre ce camp dont le récit ambigu ouvre le nouveau texte, et la « gueule du loup » qui le ferme? L'ambiguïté féconde provoquée dans *Nedjma* par la complémentarité entre les figures d'enfermement et de dispersion se réduit ici à l'enfermement généralisé en quoi la dispersion va se fondre. L'ambiguïté ne sert plus la polyphonie, mais désigne la signification confisquée.

[5] Arnaud, *op. cit.*, p. 844.

Le glissement d'un réfèrent à l'autre et l'allusion au présent à travers un récit masqué sous sa non-détermination temporelle vont ainsi désigner un sens occulté. Si on n'a pas dans le récit du camp le repère temporel qu'introduit dans un autre récit de ce texte la formule « en l'an III de l'Algérie libre » (p. 76), ce dernier n'en suggère pas moins une lecture datant de la veille du coup d'Etat de 1965 la collusion répétée pages 132 et 140 entre « le roi, le président [et] le colonel » autour desquels « la vieille tyrannie reprenait pied, superbe, sous le costume national ».

Pourtant, comme *Nedjma, Le polygone étoilé* ne peut être réduit à la dénonciation implicite qu'il contient. Car, plus encore que *Nedjma,* ce texte se prend d'abord lui-même pour objet. Simplement il a perdu cet appel d'une parole-Nedjma par le vide au centre du roman précédent, sur quoi ce roman fondait sa productivité historique biaisée. Dès lors, à la clôture du sens qu'annonce son titre pléonastique, *Le polygone étoilé* va opposer la liberté carnavalesque gratuite de son jeu avec son propre texte.

Ses fragments rapportés dont plusieurs étaient primitivement destinés à *Nedjma* font du *Polygone étoile* une sorte de manteau d'Arlequin, dont la bigarrure est carnaval. Or cette œuvre à travers l'hétérogénéité même des textes qui la composent, était projetée dès 1958, nous montre Jacqueline Arnaud, comme une sorte d'aboutissement, de synthèse des textes déjà publiés comme des textes à venir, où tous les genres étaient réunis[6]. Le vacillement générique décrit au chapitre précédent y trouvait son aboutissement, conformément à une contestation par Kateb, qu'on a déjà soulignée, de la délimitation des genres. La *bigarrure* devient donc, dans *Le polygone étoilé,* un système, quelle que soit la contradiction entre ces deux termes, et peut-être même à cause de cette contradiction justement. Contraire d'une « œuvre », et cependant œuvre par cette négation, *Le polygone étoilé* est forme mouvante, et c'est en quoi cette forme est à la fois terroriste et fondatrice. « Si Kateb est un "fondateur", dit encore Jacqueline Arnaud, il l'est en terroriste, faisant sauter les cadres et

---

[6] Arnaud, *op. cit.,* p. 521.

les barrières par la force explosive de la poésie et de l'humour »[7]. La phrase-leitmotiv « Chaque fois les plans sont bouleversés » coupe et ponctue les récits du camp (par exemple p. 10-11, 96-97, 131), et apparaît ainsi comme une charge politique. Mais qui ne voit que les plans bouleversés sont aussi et en même temps ceux du texte, dont l'élaboration et le travail se donnent ainsi directement en spectacle ? Par la même occasion, la rupture entre texte achevé et réalité objective du travail de l'écrivain est également mise à mal, produisant un autre vacillement des limites du texte en tant que tel.

A partir du moment où l'on intègre la « théâtralité vicieuse » de ce texte qui se conteste lui-même en tant que tel, tout un ensemble d'allusions vont prendre un sens jubilatoire. Pour qui chercherait, ainsi, une rationalité à ce texte, le poème « Dans le monde d'un chat / Il n'y a pas de ligne droite (etc.) » qui interrompt pages 86-87 le récit héroï-comique du village de colonisation peut apparaître comme un commentaire de l'incohérence des faits décrits, c'est-à-dire du signifié du récit en prose. Et la reprise par ce récit du dernier vers du poème, « Laissez-nous supporter cette misère » (p. 87-88), va dans ce sens. Mais qui ne voit que la signification symbolique du poème concerne également la structure du récit lui-même, c'est-à-dire le signifiant, lequel surtout récuse la ligne droite? Enfin, les ruptures à l'intérieur de ce poème, comme la rupture qu'il institue dans un récit déjà éclaté, peuvent désigner également la gratuité du poème comme de son insertion. Ces ruptures théâtralisent et affichent une non-signifiance, un droit du texte à la *gratuité.*

Par rapport à la polyphonie de *Nedjma* qui multipliait les significations possibles comme pour éviter toute réduction à l'univoque, le carnaval du *Polygone étoile* est donc jubilatoire. Mais en désignant le texte en même temps que son signifié dans une confusion iconoclaste, il peut être lu aussi comme une dérision implicite de toute tentative de trouver un sens, y compris la

---

7 Arnaud, *op. cit.*, p. 440.

tentative si complexe du roman que ce texte prolonge et lit avec nous.

Car la parodie qu'exerce Kateb prend ici bien souvent sa propre mythologie comme ses propres textes pour objets. Impératrice, Moutt la prostituée est peut-être Kahena. Mais elle est « vandale pour le moins, et dont les héritiers, assassinés de père en fils, avaient laissé la fille unique, pour l'instant introuvable, que Face de Ramadhan se jurait d'épouser » (p. 74). C'est là une parodie de la geste des descendants de Keblout que développait *Nedjma.* Moutt, ogresse et « impératrice de race conquérante », « ange de mort subite », confirme ainsi que, comme « toutes les chimères qui prennent [son] masque ardent », elle est aussi la « fleur de poussière » qu'elle rappelait deux pages plus haut : Nedjma. Face de Ramadhan quant à lui ne peut-il être lu comme une parodie de Rachid, mais aussi du Lakhdar de la rue des Vandales dans *Le cadavre encerclé ?*

Cette intertextualité interne à l'œuvre de Kateb joue précisément avec les récits katébiens constitutifs de cette production mythique de l'identité qui est une des lectures possibles de *Nedjma,* et derrière laquelle se dessine la figure protéenne du fondateur. Impératrice dont les membres de la tribu tragique sont les héritiers, Moutt n'est-elle pas, prostituée remettant son ver solitaire « dans la voie du retour à l'intestin natal », une sorte de double burlesque, trivial et féminin, de la virilité magnifiée dans le roman, de Keblout au « regard de bête féroce » convoquant la tribu dans la cellule de déserteur de Rachid ? Dans *Le polygone étoilé,* nouvelle lecture-renversement de *Nedjma,* ce sont les ancêtres qui sont convoqués, retenus prisonniers à leur tour, « condamnés à renaître, en rangs par quatre » (p. 10). Là encore, l'exploitation politicienne du passé, mais en même temps l'œuvre antérieure de l'auteur font l'objet d'une lecture malicieuse et ambiguë.

Dans cette lecture de l'œuvre *princeps* de son auteur, *Le polygone étoilé* va plus loin encore : le dérèglement des catégories signifiantes majeures de *Nedjma* va être une de ses dynamiques. On vient de voir avec la dispersion et l'enfermement

comment le texte de 1966 brise la complémentarité sémantique des figures contraires qu'on avait vu être l'un des procédés signifiants polyphoniques majeurs du roman de 1956. Chacune de ces figures génératrices se révèle ici être en même temps l'autre.

Les figures génératrices, dans *Nedjma,* par leur rencontre et leur dialogue en écho, se superposent et se confondent, dans *Le polygone étoilé.* La comparaison avec le texte antérieur est donc signifiante, et cette rencontre dans notre lecture se substitue en quelque sorte aux rencontres de figures ou de récits qui produisaient les significations de *Nedjma.* Cette confusion n'est-elle pas retour à un originel indéterminé, parallèle à celui qu'opère en même temps dans la réalité le discours identitaire officiel ? Mais dans l'œuvre de Kateb cette fusion récuse aussi les séparations trop faciles d'avec l'Autre qu'opère le discours officiel, lequel évite en même temps de dire la fusion sous-jacente et l'identité ultime et silencieuse : la mère.

Nedjma-chimère apparaissait dès le roman auquel elle donnait son nom comme une superposition de symboles. La voici à la fois infirmière dans la même clinique où Rachid la connut, « ange de mort subite » comme Moutt, et barmaid française du Bar de l'Escale, pour se retrouver en larmes derrière le vieux nègre dans la calèche noire après la promenade au Bain des Maudits où la mort permettra la confusion aussi entre Rachid et Marc (p. 165-166). Et du sanglot même de Nedjma semblent surgir à la même page 166 la mère évadée de l'asile, et le souvenir personnel de l'écrivain derrière le récit concernant en principe Mustapha. Alors qu'en cette fin du *Polygone étoilé* pointe à son tour le récit autobiographique complémentaire de celui de Mustapha dans *Nedjma,* et qui dévoilera l'origine de l'ensemble du TEXTE katébien, la folie de la mère est le lieu le plus intime de la fusion de tous les récits ici convoqués.

Ainsi, à mesure qu'on se rapproche du « secret », de l' « énigme » ou de l'» illusion première », la superposition des signifiés brouille le message dans leur confusion, tout en le révélant. Camouflage bien compréhensible de la biographie de

l'auteur. Et pourtant *Le polygone étoilé* se termine sur une écriture autobiographique pleinement assumée : c'est que la biographie, ici, n'est pas seule en cause : il s'agit bien plus de la possibilité même de la dire, et des pouvoirs du langage : celui-ci peut-il rendre compte d'un réel trop complexe, trop fondu pour se prêter à ses catégories signifiantes toujours réductrices ? Comme le bain de Nedjma, la réalité est déjà une création du rêve, qui ne peut se départir d'elle, mais que le langage tue dès l'instant où il tente de les dire : « Toute passion se perd dans la sournoise anesthésie de nos créatures préférées, les plus remuantes. Nous demeurons leurs fossoyeurs perplexes et diligents. Les deux fourmis s'emportent l'une et l'autre. On réduit l'être à un objet, et on le hisse hors de soi, vers une mystérieuse possession qui pourrait bien n'être qu'un songe » (p. 18) [8].

On pourrait continuer cette lecture de la mouvance des figures majeures de la mythologie katébienne dans les textes ultérieurs, essentiellement théâtraux, comme *L'homme aux sandales de caoutchouc* (1970), et surtout le théâtre en arabe dialectal représenté par l'auteur devenu directeur de troupe à son retour en Algérie en 1971. Le jeu avec les genres, une fois de plus mis à mal, y apparaîtrait intéressant. Le foisonnement sémantique qu'on a dégagé de l'interaction entre *Le polygone étoilé* et *Nedjma* s'y montrerait par contre quelque peu appauvri. La rupture de la langue comme d'une conception nouvelle du rôle de la littérature s'y laisserait voir. Kateb en effet, dans son souci d'arriver à un théâtre-action véritablement populaire, y a tourné le dos en partie à la polyphonie si caractéristique de son œuvre narrative écrite en français antérieurement.

Ceci ne l'empêche certes pas de réutiliser plus d'un personnage, plus d'une situation reconnaissables par le lecteur de son œuvre antérieure. Mais la dynamique d'ensemble de ces pièces de semi-improvisation en arabe parlé s'éloigne trop de celle de *Nedjma* pour établir avec ce roman un dialogue totalement

---

[8] Ce survol du *Polygone étoilé* dans son rapport avec *Nedjma* reprend des éléments du chapitre 7, p. 191-213, de Charles Bonn, *Le roman algérien de langue française,* Paris, L'Harmattan, 1985.

significatif. Nous n'en pousserons donc pas plus loin la description dans les limites du présent ouvrage. Soulignons cependant que ces textes récents apportent malgré tout par rapport à l'œuvre antérieure une nouvelle distorsion, comparable à celle du *Polygone étoilé* par rapport à *Nedjma,* quoique différente. Ainsi se confirment cette dimension essentiellement mouvante d'une œuvre « toujours en gestation », et le jeu toujours recommencé d'un auteur qui « au sein de la perturbation » que constitue toute son œuvre, s'inscrit sans fin lui-même comme « l'éternel perturbateur » [9].

« Fortune » de Nedjma

Ce n'est pas un des moindres paradoxes de cette œuvre qui se dynamite ainsi en permanence de l'intérieur, que d'être devenue cependant l'œuvre de référence majeure de la littérature algérienne, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur de l'espace de référence de celle-ci.

A l'extérieur, Kateb Yacine est avec Mohammed Dib l'écrivain algérien le plus internationalement reconnu. En France, dès 1956, nous dit Jacqueline Arnaud, *Nedjma* avait obtenu plusieurs voix pour le prix Concourt [10]. Trente ans plus tard seulement, *Nedjma* figure aux programmes d'enseignement du français élaborés à Paris par le ministère Chevènement en 1985 [11], et son auteur reçoit des mains du ministre de la Culture le Grand Prix national des Lettres en 1986. Et plus de cinquante ans plus tard, il figure enfin en 2009 au programme du concours d'entrée à l'Ecole Normale Supérieure lettres et Sciences humaines !

Au-delà de ces consécrations officielles, il serait intéressant de mesurer quelle a pu être la réutilisation de l'œuvre de Kateb chez des écrivains français ou autres. Ce travail n'a pas encore été entamé. Il sera cependant nécessairement limité, car la réutilisation d'un texte antérieur par un écrivain n'est intéressante

[9] Interview, *L'Action,* Tunis, 11 août 1958.

[10] Arnaud, , *op. cit.,* p. 666.

[11] Ministère de l'Education nationale, *Collèges. Programmes et instructions,* Paris, CNDP-Le livre de poche, 1985, p. 51.

du point de vue de la signification de son œuvre que si elle peut être perçue par ses lecteurs, ce qui suppose que ces derniers aient également lu l'œuvre reprise, pour pouvoir la reconnaître et apprécier ainsi le travail de Pintertextualité. Or, pour le public français qui le connaît, Kateb Yacine est plus un symbole que l'auteur de textes entrés dans un patrimoine de lectures commun. On fera donc davantage allusion à ce qu'il peut représenter d'emblématique, par son personnage comme par l'œuvre avec laquelle il se confond, qu'au détail même de sa thématique ou de ses textes. Une bonne illustration de ce phénomène peut se trouver par exemple dans le récit de la découverte de Nedjma par le héros de *J. H. cherche âme sœur*, de Leila Sebbar [12]. La référence ici fonctionne comme l'indication d'une différence s'inscrivant à l'intérieur de la société française. L'œuvre de Kateb peut-elle, dans la littérature européenne ou américaine, dépasser cette fonction limitée et jouer un rôle de référence comparable à celui que joue par exemple l'œuvre de Gabriel Garcia-Marquez ? La question reste ouverte.

En Algérie cette œuvre fonctionne doublement comme une instance de légitimation pour la jeune littérature nationale. Légitimation globale d'une littérature à laquelle la grandeur de cet écrivain confère une crédibilité incontestable. Légitimation individuelle pour les écrivains plus jeunes qui se réclament de son modèle, adroitement ou non. On peut donc dire que le renouveau spectaculaire de cette littérature auquel on assiste depuis 1968 environ se fait en partie dans une référence à Kateb, dont l'œuvre acquiert ainsi une fonction qu'on pourrait qualifier de fondatrice à plus d'un égard.

Une illustration intéressante de ce phénomène peut se lire chez l'écrivain qui a été un temps identifié à ce renouveau : Rachid Boudjedra. La référence à Kateb chez cet écrivain est d'abord inscription de son texte dans un statut de roman algérien affirmé par l'exhibition du modèle le plus prestigieux de ce dernier. Mais elle ne peut être littérairement efficace que parce que le jeune

[12] Leïla Sebbar, *J. H. cherche âme sœur*, Paris, Stock, 1987.

romancier de *La répudiation* ou de *L'insolation* installe avec son modèle le jeu que rendent possible une distance parodique et la complicité avec le lecteur qu'elle suppose.

Dès *La répudiation*[13] en 1969, la parodie désigne des héros fumeurs « transformés de part en part par l'extase », qui « se souviennent aussi d'être morts jadis, épuisés par la recherche de quelque amante sauvage » (p. 94). Comme la Bône que découvre Lakhdar dans Nedjma, la ville de La répudiation « donne aux passants des visages d'un siècle à venir, les coupe et les découpe en figures géométriques, colle sur leurs visages des impressions de kaléidoscope » 14. Cette parodie est volontairement réductrice, à la fois pour permettre l'éclosion du rire et pour désigner plus sûrement le texte relu en complicité avec le lecteur. Aussi la caverne légendaire du Nadhor où régnait le nègre justicier et terrible ne sera plus chez Boudjedra que ce café dérisoire où « un gros nègre, la tête enveloppée dans une serviette de toilette écarlate, fume le narguilé ». Et pour que nul ne se trompe sur l'intention de cette relecture, Boudjedra précise bien : « Mais il n'est pas pris au sérieux » (p. 93).

Ce travail sur l'intertextualité était encore second dans *La répudiation,* par rapport à la violence et la provocation que ce premier roman situait essentiellement dans son contenu. Il deviendra par contre l'essentiel de *L'insolation*[15] comme des romans suivants de cet auteur prolixe qui ne se réfère pas seulement à Kateb. L'intertextualité chez Boudjedra fonde en effet la littérarité de son texte, y compris lorsqu'elle a recours à l'autocitation. Le roman rejoint ainsi sa définition générique selon Bakhtine. Mais il consacre également de ce fait les textes algériens cités comme constituant avec lui une littérature au sens plein du terme, c'est-à-dire capable de fonctionner par rapport à des modèles aussi bien intérieurs qu'extérieurs.

Tout le texte de *L'insolation* revendique pour la parodier la paternité de Kateb, vis-à-vis de laquelle il constitue à la fois un

[13] Rachid Boudjedra, *La répudiation*, Paris, Denoël, 1969.

[14] *La répudiation,* p. 90 ; *Nedjma,* p. 69.

[15] Rachid Boudjedra, *L'insolation,* Paris, Denoël, 1972.

hommage et un meurtre symbolique. Le narrateur se nomme « le scribe », c'est-à-dire *kateb* en arabe. Par ailleurs, le roman se place sous le signe de *Nedjma* dont il emprunte la structure à base duodénaire : il comporte douze chapitres, dont le dernier développe de plus le thème de l'interrogation sur la paternité !

La paternité de Kateb est désignée dans l'écriture de Boudjedra par le jeu sur certaines expressions. Ainsi, page 59, « briser le cercle des résistances » peut renvoyer au titre du *Cercle des représailles,* ou encore page 96, l'« homme à la barbiche de soie » est dans tous les sens du terme Ho Chi Minh, le héros de *L'homme aux sandales de caoutchouc.* Selma, la mère folle du « scribe », est victime comme Nedjma ou les deux vierges du Nadhor *(Nedjma,* p. 133), du « vautour qui avait plané au-dessus d'elle quand elle avait seize ans, et qui lui avait caressé les cuisses de ses plumes » (p. 198). Et lorsque le narrateur de *L'insolation* « a le cafard », il chante comme Mourad « Mère, le mur est haut... », « une vieille chanson de prisonnier » que lui ont transmise les bagnards de *Nedjma (Nedjma,* p. 40-41).

Tout le chapitre 8 de *L'insolation* est parodie burlesque de la quête vaine de l'amante à travers la ville à laquelle elle s'identifie, par les héros de *Nedjma.* D'ailleurs cette amante, Samia, est bien un double de Nedjma puisqu'elle est « la femme fatale arrosant de son sang virginal la terre compacte et dure du pays (...) alors qu'un nègre hirsute (...) nous donnait secrètement l'hospitalité » (p. 22). D'ailleurs, tout cet épisode initial de l'insolation, qui donne son titre au roman, n'est-il pas une reprise de l'épisode du Nadhor dans *Nedjma,* l'enlèvement de Samia ou de Nedjma étant une offense aussi grave contre la tribu dans l'un et l'autre roman ? Or, de même que la structure de *Nedjma* a pu être lue comme contestant la véracité intra-diégétique de cet épisode du Nadhor, de même tout le roman de *L'insolation* est en partie une interrogation sur la véracité de ce récit initial.

Cette fonction fondatrice de l'œuvre de Kateb dépasse d'ailleurs les frontières de l'Algérie. Dès 1968 l'essai de l'écrivain

marocain Abdelkebir Khatibi, *Le roman maghrébin* [16], revendiquait pour l'auteur de *Nedjma* « la référence suprême », cependant que dans le roman semi-autobiographique publié par le même écrivain en 1971, *La mémoire tatouée,* il souligne : « Je fus reconnaissant à Kateb, notre meilleur écrivain, de susciter en moi cet encerclement mythique, ce contre quoi toute histoire s'effiloche. Nedjma, merveilleuse incandescence ! Avec ce poète errant, j'ai réappris ma rue d'enfance et son énigme, l'égarement des souvenirs quand me harcelait la guerre. Il y a une parole qui ne se donne que conjurée, je me liais à Nedjma, je marchais un peu ivre, le regard lointain, puisque le chant de Kateb, par un parfait contrepoint, me menait entre le chaos retenu et l'aventure blanche. » [17]

L'exemple de Khatibi est particulièrement intéressant ici parce qu'en plus de l'un des meilleurs écrivains maghrébins, il s'agit également d'un des meilleurs théoriciens de cette littérature. C'est pourquoi l'article de Beïda Chikhi sur « L'inscription du nom de Kateb dans l'œuvre de Khatibi » [18] et la thèse dont il donne la tonalité, ouvrent une perspective tout à fait féconde. Dans cet article on retiendra surtout le développement de l'hypothèse selon laquelle *Le livre du sang,* qui est peut-être à ce jour l'œuvre majeure de Khatibi [19], « est la réalisation poétique de la liaison de Khatibi au personnage katébien telle qu'énoncée dans *La mémoire tatouée* ».

On y voit ainsi comment la chaîne syntagmatique du titre du poème *Nedjma ou le poème ou le couteau,* publié en 1948 au Mercure de France et signalé dans le « Prière d'insérer » du *Polygone étoile* comme une sorte de matrice de l'ensemble du cycle de Nedjma, « transparaît dans *Le livre du sang* sous forme de structure thématique organisée par le lointain d'un déjà dit », particulièrement dans l'opération répétée de génération du sens par le « syntagme tricéphale à valeur double Nedjma/Mouthna,

---

[16] Abdelkebir Khatibi, *Le roman maghrébin,* Paris, Maspero, 1968.

[17] Abdelkebir Khatibi, *La mémoire tatouée,* Paris, Denoël, 1971; rééd. coll. « Médianes », 1982.

[18] *Kalim,* n° 7, « Hommage à Kateb Yacine », Alger, OPU, 1987, p. 205-216.

[19] Abdelkebir Khatibi, *Le livre du sang,* Paris, Gallimard, 1979.

Poème/Récit, Couteau/Epée céleste ». On retrouve aussi dans *Le livre du sang* l'association entre Nedjma et le Vautour qui donnait corps au chant d'amour et de mort des *Ancêtres redoublent de férocité.* L'ange ailé devient chez Khatibi une des figures obsessionnelles de l'imaginaire du désir. « L'oiseau de Khatibi est, comme le Vautour de Kateb, une des incarnations de l'Origine perpétuellement dérobée, perpétuellement recherchée. » Et chez Khatibi comme chez Kateb, l'accomplissement de cette origine par le désir et la mort développe le noyau syntagmatique de « l'inceste à l'origine de tout », à partir duquel l'écriture « renforce les possibilités de transmutations des structures thématiques et des images, et converge vers le point culminant de la métaphore stellaire, le lieu astral du corps orphique ».

« II ne s'agit donc pas, conclut Beïda Chikhi, d'une réduplication de l'univers katébien dont il s'agit de débusquer les effets de miroir, mais de la mise en paroles d'une passion spirituelle entre le "Maître" et l'écrivain naissant, "passion sororale" dirait Khatibi, à l'intérieur d'un texte dont la dimension anaphorique ne renvoie en fin de compte qu'à sa propre écriture » : on retrouve cette fonction fondatrice de la référence katébienne soulignée à propos de Boudjedra. Cette référence permet à l'écrivain maghrébin de s'assumer comme tel à. partir d'un TEXTE littéraire maghrébin collectif légitimé.

Bien d'autres écrivains parmi ceux qui dans les années 70 imposèrent, par la nouveauté et la qualité de leur écriture, une lecture moins paternaliste de la littérature maghrébine, pourraient être relus ainsi sous l'angle du jeu de leur parole avec celle de Kateb Yacine, dont ils reconnaissent unanimement la paternité, surtout lorsqu'il s'agit de la féconder en la dépassant. Citons parmi les plus connus Nabile Farès ou Mourad Bourboune en Algérie, Mohammed Khaïr-Eddine et Tahar Ben Jelloun au Maroc. Et dans la génération précédente même, bien des comparaisons seraient à faire entre l'écriture de Kateb et celle de Driss Chraïbi. Il y a là un champ d'investigations très vaste pour de futurs chercheurs. Mais dans la génération suivante, celle des écrivains qui se sont manifestés autour de 1980, d'autres observations

peuvent être faites.

Les années 70 ont également vu fleurir en Algérie même, encadrés par tout un système éditorial dépendant du Parti unique au pouvoir, une « littérature » de jeunes « écrivains » publiés sur place et se caractérisant souvent par une maladresse et une docilité à des impératifs idéologiques extérieurs au travail d'écriture, assez comparable, par la situation de « commencement », d' « émergence » naïve dans laquelle elle se trouve. Or, dans la clôture de ce fonctionnement « national » coupé des références littéraires conscientes et travaillées dans lesquelles s'élabore le plus souvent le texte proprement « littéraire », la référence emblématique à Kateb désigne fréquemment les textes les plus intéressants. Cette référence va en quelque sorte servir à établir entre ces textes maladroits mais intéressants à cause de leur situation de « commencement », un clivage formel souvent doublé d'un clivage idéologique : elle indique une volonté de sortir des conformismes, qu'ils soient idéologiques ou tout simplement scolaires. Perçue par le lectorat comme relativement difficile, l'œuvre de Kateb deviendra une sorte de caution de recherche littéraire en même temps que d'anticonformisme.

Le patronage de Kateb Yacine se lit d'abord de façon manifeste dans de nombreuses dédicaces, comme celle du *Déchirement* de Mohammed Chaïb [20], ou dans l'allusion explicite à son œuvre dans le contenu ou le titre de *La mante religieuse* désignant Constantine comme Moutt, chez Jamal Ali-Khodja [21]. Ce patronage est explicite aussi lorsque Kateb lui-même accepte de préfacer tel roman, qui figure presque toujours parmi les meilleurs. C'est le cas pour *L'évasion* d'Ahmed Akkache, ou pour *La grotte éclatée* de Yamina Mechakra [22].

L'œuvre de Kateb fonctionne bien souvent ici comme une sorte de modèle générateur. *La grotte éclatée* peut être lu ainsi comme une saturation par un récit féminin à la première

---

[20] Mohammed Chaïb, *Le déchirement,* Alger, SNED, 1980.

[21] Jamal Ali-Khodja, *La mante religieuse,* Alger, SNED, 1976.

[22] Ahmed Akkache, *L'évasion,* Alger, SNED, 1973; Yamina Mechakre, *La grotte éclatée,* Alger, SNED, 1979.

personne, du vide de parole de Nedjma qu'on avait relevé au centre du roman de Kateb. C'est d'ailleurs sur ce surgissement d'une parole féminine qu'insiste Kateb préfacier sous le titre « Les enfants de la Kahina » : redondance qui nous renvoie implicitement à la dimension mythique de sa propre héroïne. Cette saturation du vide de parole de Nedjma se trouve plus particulièrement lorsque la narratrice de *La grotte éclatée* nous conte son enfance d'orpheline entre trois religions, métamorphosées en trois « étoiles ». Et là encore on retrouve l'association métaphorique du *Polygone étoilé* entre Constantine et le château de Moutt suspendu à un câble dans une description de la même ville à la forte charge mythique comme « suspendue par un pont au rocher, comme une araignée par un fil à sa toile ».

L'évasion, d'Ahmed Akkache, développe également des schémas katébiens. Non seulement le parallèle s'y impose entre le personnage de Salah et celui de Lakhdar, ou ceux de Simone Voiron et de la Marguerite du *Cadavre encerclé,* mais le roman développe de plus l'alternance féconde entre les figures d'enfermement et d'éclatement qu'on avait soulignée dans *Nedjma.* La phrase qui commence et clôt le roman d'Akkache (« Et si l'on tentait l'évasion ? ») désigne la répétition de « Lakhdar s'est échappé de sa cellule » au début et à la fin de *Nedjma.* De plus, la prison y apparaît comme dans *Nedjma* comme un espace producteur du texte, ce que souligne encore Kateb préfacier lorsqu'il note que : « Les tribulations de l'exil et l'ombre de la cellule sont finalement aussi propices à la littérature qu'à la révolution. »

L'imprégnation katébienne la plus forte dans cette période qui rappelle à bien des égards celle du « réalisme socialiste » en ex-URSS, est cependant celle de Rachid Mimouni, qui est également de tous ces écrivains publiant aux éditions nationales celui dont l'ambition littéraire est la plus marquée, et qui partage avec Tahar Djaout à cause de la qualité de son œuvre ultérieure le privilège d'une reconnaissance par l'édition française. Or, dans *L'exproprié* de Djaout on peut reconnaître aussi le modèle du *Polygone étoilé,* quoique de façon moins évidente que ce qu'on le fait pour le modèle de *Nedjma* dans *Le printemps n'en sera que*

plus beau, premier roman de Mimouni [23].

Dans ce roman, Djamila est bien l' « étoile » de Hamid, dont la mère, comme celle de Mustapha, est folle. Hamid la tuera comme Mustapha tue la Femme sauvage dans *Les ancêtres redoublent de férocité,* quoique pour des raisons opposées. Plus que Mustapha cependant, qui fournit l'essentiel de la donnée diégétique dans cet invraisemblable meurtre sur lequel débouche le roman, Hamid nous rappelle Rachid dans *Nedjma* : comme lui, il est « le fantastique amoureux dont le constant désir fut d'enfermer [Djamila] en quelque inaccessible tour ». Son histoire est racontée tantôt par lui, à la première personne, tantôt par Malek qui joue ici le même rôle que Mourad dans la troisième partie de *Nedjma.* Le rythme de la phrase katébienne décrivant Rachid se retrouve : « Et Hamid ne pouvait que le suivre, lui expliquant patiemment son histoire et son passé, lui qui refusa toujours d'en dire un mot à nous tous. » Comme dans *Nedjma* par ailleurs, les personnages se/nous narrent fréquemment l'histoire de leur tribu décimée, tout en la réduisant à un schéma répétitif qui perd du même coup la portée incantatoire du récit de Si Mokhtar à Rachid. D'ailleurs, l'amitié de Malek et Hamid depuis les bancs de l'école jusqu'au vaudeville autour de Monique dont le prénom au moins est repris à *Nedjma,* rappelle celle de Lakhdar et Mustapha. Aussi ne s'étonnera-t-on pas de voir les premiers révolutionnaires se recruter parmi les hommes « en rupture de ban ». Mais le pillage d'expressions frappantes de Kateb, comme de situations de son œuvre devenues emblématiques, aboutit ici à un aplatissement, malgré le désir de littérarité qu'il dénote. Un exemple cuisant en est la transformation de la plainte de Mourad et des prisonniers : « Mère, le mur est haut ! », en : « Maman, on a mis ton fils en prison! » Cette maladresse touchante du premier roman de Mimouni signale cependant son travail vers une qualité littéraire que trouveront ses textes suivants grâce en partie à l'impulsion donnée par le modèle katébien, qu'on trouvera encore

[23] Tahar Djaout, *L'exproprié,* Alger, SNED, 1981 ; Rachid Mimouni, *Le printemps n'en sera que plus beau,* Alger, SNED, 1978.

dans la reprise au début du *Fleuve détourné* [24] du début du *Polygone étoilé.*

Bien des années plus tard pour finir, et dans un contexte politique et littéraire bien différent, signalons enfin le prodigieux travail intertextuel qu'effectue un des meilleurs écrivains algériens des années 2000, lesquelles voient par ailleurs se développer une littérature de grande qualité qui n'a plus rien à voir avec ce « réalisme socialiste » bien pauvre qu'on vient de décrire. Avec *Le chien d'Ulysse* [25] en effet Salim Bachi fonde à son tour en partie sa littérarité sur ce dialogue de son texte avec l'œuvre de Kateb et sa mythologie.

On pourrait multiplier les exemples là encore : l'essentiel était de montrer dans ces « prolongements », que l'œuvre de Kateb joue donc bien, pour cette nouvelle génération d'écrivains dont beaucoup n'ont plus les mêmes modèles scolaires ni le même environnement culturel que leurs aînés, un rôle particulièrement dynamique. Comme l'ancêtre Keblout pivot de sa mythologie, Kateb est bien le fondateur.

---

[24] Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, Paris, Laffont, 1982.
Pour une description de ces romans publiés aux Editions nationales algériennes (SNED : Société nationale d'Edition et de Diffusion, devenue ENAL), on se reportera à la deuxième partie de mon *Roman algérien,* déjà cité, p. 115 à 188,

[25] Paris, Gallimard, 2000.

Bibliographie

A l'intérieur de chaque rubrique, les références sont classées par ordre chronologique. Il s'agit d'un choix. Pour une bibliographie plus complète, et particulièrement pour les articles, qui n'ont pas été retenus ici, on pourra consulter la base de données Limag, sur le site www.limag.com

Principales oeuvres de Kateb Yacine

Soliloques, Bône, Imprimerie du Réveil bônois, 1946, poèmes. Rééd. Alger, Bouchène, 1989, et Paris, La Découverte, 1991.

Abdelkader et l'indépendance algérienne, Alger, En-Nahda, s.d. (1948), conférence.

Nedjma, Paris, Le Seuil, 1956; rééd. coll. « Points », 1981, 1996.

Le cercle des représailles, Paris, Le Seuil, 1959 ; rééd. format poche, 1976, théâtre (comprend : « Le cadavre encerclé », « La poudre d'intelligence », « Les ancêtres redoublent de férocité », et le poème « Le vautour »). Rééd. 1999.

Le polygone étoilé, Paris, Le Seuil, 1966, roman. Rééd. 1997.

L'homme aux sandales de caoutchouc, Paris, Le Seuil, 1970; rééd. 1978, théâtre.

L'œuvre en fragments, inédits littéraires et textes retrouvés, rassemblés et présentés par Jacqueline Arnaud, Paris, Sindbad, 1986. Rééd. Arles, Actes Sud, 1999.

Loin de Nedjma. Alger, Laphomic, 1986. Poésie.

Le Poète comme un boxeur. (Entretiens, 1958-1989). Textes rassemblés par Gilles Carpentier, Paris, Le Seuil, 1994.

Boucherie de l'espérance. Oeuvres théâtrales. Pièces en arabe dialectal (version française), éditées par Zebeïda Chergui, Paris, Le Seuil, 1999.

Kateb Yacine, un théâtre en trois langues. Pièces en arabe dialectal éditées par Zebeïda Chergui et Amazigh Kateb, Paris, Le Seuil, 2003.

Minuit passé de douze heures. Ecrits journalistiques, 1947-1989. Textes édités par Amazigh Kateb. Paris, Le Seuil, 1999. Rééd. Alger, Chihab, 2008.

Parce que c'est une femme, entretien avec El Hassar Benali, suivi de La Kahina ou Dihya, Saout Ennissa, la voix des femmes, Louise Michel et la Nouvelle Calédonie, théâtre. Paris, Des Femmes, 2004.,

Quelques études publiées sur Kateb Yacine

Nedjma, extraits précédés d'une préface par Hocine MENASSERI, et suivis d'extraits d'entretiens, Alger, IPN, 1971.

GONTARD, Marc, *Nedjma de Kateb Yacine. Essai sur la structure formelle du roman,* Rabat, Imprimerie de l'Agdal, 1975 ; rééd., Paris, L'Harmattan, 1985.

GAHA, Kamel, *Métaphore et métonymie dans Le Polygone étoile de Kateb Yacine,* Tunis, Publications de l'Université, 1979.

ARNAUD, Jacqueline, *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française. Le cas de Kateb Yacine,* t. 2, Paris, L'Harmattan, 1982 ; rééd., Paris, Publisud, 1986, sous le titre : *La littérature maghrébine de langue française, Le cas de Kateb Yacine.*

Kateb Yacine, Extraits présentés par Mohammed Ismail ABDOUN, Alger-Paris, SNED-Fernand Nathan, 1983.

SBOUAÏ, Taïeb, *La femme sauvage de Kateb Yacine,* Paris, L'Arcantère, 1985.

AURBAKKEN, Kristine, *L'étoile d'araignée : une lecture de Nedjma de Kateb Yacine,* Paris, Publisud, 1986.

GAFAÏTI, Hafid, *Kateb Yacine, un homme, une œuvre, un pays,* Alger, Laphomic-Voix multiples, 1986 (Entretien).

A.D.I.S.E.M., *Kateb Yacine et la modernité textuelle.* Alger, OPU, 1992.

ARESU, Bernard, *Counterhegemonic Discourse from the Maghreb. The Poetics of Kateb's Fiction.* Tübingen, Günther Narr Verlag, 1993.

BONN, Charles, *Bibliographie Kateb Yacine*, Paris, L'harmattan,

1997.
MAOUGAL, Mohamed Lakhdar, *Kateb Yacine*. *Les harmonies poétiques*. Alger, Casbah, 2002.
MAOUGAL, Mohamed Lakhdar, *Kateb Yacine : l'indomptable démocrate*. Alger, Apic, 2004.
ABDOUN, Mohammed Ismaïl, *Lecture(s) de Kateb Yacine*. Alger, Casbah, 2006.
MEDIENE, Benamar, *Kateb Yacine, le coeur entre les dents : biographie hétérodoxe*. Préface de Gilles Perrault. Paris, R. Laffont, 2006.
BOUDRAA, Nabil. *Hommage à Kateb Yacine*. Paris, L'harmattan, 1986.
DJEGHLOUL, Abdelkader, *Pleins Feux sur Kateb Yacine*. Oran, Dar el Gharb, 2004.

Quelques thèses sur Kateb Yacine

MDARHRI-ALAOUI, Abdallah, *Aspects de l'écriture narrative dans l'oeuvre romanesque de Kateb Yacine*. Aix-Marseille, A.-M. Rousseau, 1975.
ARBOUSSET, Mireille, ép. DJAIDER, *Le discours mythique dans l'oeuvre romanesque de Kateb Yacine*. Aix-Marseille, Raymond Jean, 1977.
NEKKOURI, Khedidja, *Le discours mythique dans « Le cercle des représailles » de Kateb Yacine*. Aix-Marseille, Raymond Jean, 1977.
GAHA, Kamel, *Métaphore et métonymie dans « Le polygone étoilé » de Kateb Yacine*. Lyon 2/Tunis, Michel Le Guern, 1977.
ARNAUD, Jacqueline, *Recherches sur la littérature maghrébine d'expression française. Le cas de Kateb Yacine*. Paris 3, Etiemble, 1978. Doctorat d'Etat.
ALESSANDRA, Jacques, *Le théâtre de Kateb Yacine*. Nice, Jean Emelina, 1980.
SALHA, Habib, *Cohésion et éclatement de la personnalité maghrébine dans les oeuvres de Mouloud Feraoun, Kateb Yacine, Rachid Boudjedra et Mohammed Khair-Eddine.*

Paris-13, Jacqueline Arnaud, 1981. Publié : Tinis, Publications de la Faculté des lettres de La Manouba, 1990.

BONN, Charles, *Le roman algérien contemporain de langue française: Espaces de l'énonciation et productivité des récits*. Bordeaux 3, Simon Jeune, 1982. Doctorat d'Etat.

M'HENNI, Mansour, *La quête du récit dans l'oeuvre de Kateb Yacine*. Paris-13, Jacqueline Arnaud, 1986. Thèse éditée en 2002, Tunis, L'Or du temps.

BELKAID, Naget, ép. KHADDA, *(En)jeux culturels dans le roman algérien de langue française*, Paris-3, Roger Fayolle, 1987. Doctorat d'Etat.

AOULA, Drissia, *Techniques narratives comparées: Roman maghrébin et nouveau roman*. Paris-13, Charles Bonn, 1989.

SALHA, Habib, *Poétique maghrébine et intertextualité*. Paris-13, Charles Bonn, 1990. Doctorat d'Etat. Publié : Tunis, Publications de la Faculté des lettres de La Manouba, 1992.

BOUKHELOUF, Sabiha. *Les instances énonçantes dans l'oeuvre écrite de Kateb Yacine*. Paris 8, Jean-Claude Coquet,, 1997.

TEBBOUCHE, Nedjma, ép. BENACHOUR, *Constantine: une ville en écritures, dans le récit de voyage, le témoignage, le roman.* Constantine, Charles Bonn, 2002. Doctorat d'Etat. Publié : Constantine, Média-Plus, 2008.

DROUGLAZET, Nathalie. *La langue blessée d'Echo ou qu'est-ce que la littérature d'expression française ? [Derrida, Camus, Kateb]*. Boston College, Kewin Newmark, 2004 (Ph.D.).

Principaux recueils collectifs et numéros spéciaux de périodiques

Awal. Cahiers d'études berbères., Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1992, « Hommage à Kateb Yacine. »

Université d'Alger à Bouzaréa, *Colloque international Kateb Yacine. (Université d'Alger, 28-30 octobre 1990).* Alger, OPU, 1992.

Itinéraires et contacts de cultures, Paris, Université Paris-13 et Editions L'harmattan, n° 17, 1993, « Actualité de Kateb

Yacine. »
Europe, Paris, n° 828, avril 1998, « Kateb Yacine. »
Itinéraires et contacts de cultures, Paris, Université Paris-13 et Editions L'harmattan, n° 32, 2002, « Kateb Yacine: un intellectuel dans la révolution algérienne. »

Quelques études générales sur la littérature algérienne de langue française

KHATIBI, Abdelkebir, *Le roman maghrébin,* Paris, Maspero, 1968 ; rééd., Rabat, SMER, 1981.
DEJEUX, Jean, *La littérature maghrébine de langue française,* Ottawa, Naaman, 1973 ; rééd. 1980.
BONN, Charles, *La littérature algérienne de langue française et ses lectures,* Ottawa, Naaman, 1974 ; rééd. 1982.
DEJEUX, Jean, *La littérature algérienne contemporaine,* Paris, PUF, « Que sais-je? », 1975; rééd. 1979.
ARNAUD, Jacqueline, *La littérature maghrébine de langue française,* Paris, Publisud, 1986, 2 vol. (1ère éd., L'Harmattan, 1982).
MADELAIN, Jacques, *L'errance et l'itinéraire. Lecture du roman maghrébin de langue française,* Paris, Sindbad, 1983.
DEJEUX, Jean, *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française,* Paris, Karthala, 1984.
BONN Charles, *Le roman algérien de langue française,* Paris, L'Harmattan, 1985.
BAFFET, Roseline, *Tradition théâtrale et modernité en Algérie,* Paris, L'Harmattan, 1985.
BONN, Charles, *Problématiques spatiales du roman algérien,* Alger, ENAL, 1986.
BONN Charles, *Littérature algérienne, 1950-1987*. Anthologie critique, Paris, Le Livre de poche, 1990.
BONN, Charles, KHADDA, Naget et MDARHRI-ALAOUI, Abdallah, dir., Littérature maghrébine d'expression française. Paris, EDICEF, 1996.
CHIKHI, Beïda, *Maghreb en textes. Ecriture, histoire, savoirs et symboliques*. Paris, L'harmattan, 1996.

Kateb Yacine, Nedjma

CHIKHI, Beïda, *Littérature algérienne. Désir d'histoire et esthétique*. Paris, L'harmattan, 1997.

Sites internet

www.limag.com Le site sur les littératures du Maghreb. Propose une base de données bibliographiques, un forum signalent l'actualité de la recherche, et un grand nombre de textes, de thèses et d'articles en ligne.

http://dzlit.free.fr/ Site sur la littérature algérienne, proposant surtout des extraits de presse sur la plupart des auteurs algériens.